المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

الترجمة فى سياق ما بعد كولونيالى

الأدب الآيرلندى المبكِّر فى الترجمة الإنجليزية

تأليف: ماريا تيموسكو

ترجمة: خليل كلفت



1491

الترجمة فى سياق ما بعد كولونيالى

الأدب الآيرلندى المبكِّر فى الترجمة الإنجليزية

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1491
- الترجمة فى سياق ما بعد كولونيالى
- ماريا تيموسكو
- خليل كلفت
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب :
Translation in a Postcolonial Context
By Maria Tymoczko

First published by St. Jerome Publishing Ltd
Manchester, United Kingdom

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤
EL Gabalaya st. Opera House، El Gezira، Cairo
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

الترجمة فى سياق ما بعد كولونيالى

الأدب الآيرلندى المبكِّر فى الترجمة الإنجليزية

تـأليــف: ماريا تيموسكو

ترجمـة : خليل كلفت

٢٠٠٩

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

تيموسكو ، ماريا

الترجمة فى سياق مابعد كولونيالى

(الأدب الأيرلندى المبكر فى الترجمة الإنجليزية)

تأليف: ماريا تيموسكو ، ترجمة: خليل كلفت

ط ١ - القاهرة، المركز القومى للترجمة؛ ٢٠١٠

٦٥٦ ص ، ٢٤ سم

١ - الترجمة الإنجليزية

(أ) كلفت ، خليل (مترجم)

(ب) العنوان ٤٢٨,٠٢

رقم الإيداع ٥٣٧٨ / ٢٠١٠

الترقيم الدولى: I.S.B.N 978 - 977- 479 - 955- 1

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

إهداء المؤلفة

لعائلتى

التى جعلتْ جُهُودُها فى الترجمة

عبر حواجز

المكان، واللغة، والطبقة، والنوع (المرأة والرجل)

هذا الكتاب ممكنا

المحتويات

النصوص فى الوضع المتناقض المتمثل فى "حَكْى قصة جديدة"، حتى عندما يعيدون كتابة نصٍّ مصدر. وعندما يقوم المترجمون ببناء النصوص التى تمثل كنائيًا أدب وثقافة مثل هذه الشعوب المهمَّشة، مفضّلين بصورة لا يمكن تفاديها كنايات بعينها على أخرى، فإنهم يخلقون صُوَر ثقافاتهم المصدر فى عملية حساسة لها تضمينات أيديولوچية مهمة ستجرى متابعتها فى فصول لاحقة.

الفصل ٢: سياسة ترجمة *"توين بو كولينيى"* إلى الإنجليزية 113

حاولتْ النزعة القومية الآيرلندية فى القرنين التاسع عشر والعشرين خلق صُوَر جديدة للثقافة الآيرلندية من شأنها أن تواجه القوالب الجاهزة [الكليشيهات] الإنجليزية وتخدم الأغراض القوموية الآيرلندية. ويُثْبت سِجِلّ ترجمة *"توين بو كولينيى"*، القطعة الرئيسية لتراث آيرلندا من الأدب البطولى القروسطى – بما فى ذلك غياب ترجمتها –، تأثير الأيديولوچية على الترجمة والطُّرُق التى تخدم بها الترجمة أچندات ثقافية. وفى الترجمات الإنجليزية فإن تحويل "مجموعة ألستر" إلى إطار سِيَرِى (بيوجرافى)، حيث يمثل **كو هولين** مثلا أعلى للبطولة الآيرلندية المحاربة، والتركيز على واقعة **فير ديا** فى *"توين بو كولينيى"*،

التى يغدو فيها عنف المرء تجاه صديقه وأخيه ثمنا ضروريًا لتحقيق ولاءات جماعية، يحددان معا مسارًا يقود إلى [عِصْيان] يوم عيد القيامة Easter فى ١٩١٦، بالإضافة إلى العنف اللاحق فى الشمال.

جزئيًا لأن الأشكال والأنواع الأدبية الكلتية المبكرة مختلفة جدا عن الأنواع الأدبية الأوروپية الحديثة، أثارت ترجمة الأدب الكلتى بعض المجادلات الحادة عن الترجمة فى الآداب الأوروبية. ويجرى فحص سلسلة من الشفرات الخاصة بالنوع الأدبى لتمثيل السرد البطولى الآيرلندى المبكر (بما فى ذلك الملحمة، والحكاية الشعبية، والنظرية الأدبية ما بعد الچويسية)، مع إثبات أن تلقِّى نص من ثقافة مستعمَرة كولونياليًا يقتضى جدلا بين دَمْج معايير الثقافة المتلقِّية وتغييرها. وتتمِّم التمثيلات المتوسطة الجودة للشكل الآيرلندى فى ترجمات الأدب الآيرلندى المبكر التطويعات الأيديولوچية التخريبية للنصوص التى نوقشت فى الفصل السابق. ويجرى إبراز إپيستيمولوچيا الترجمة بالأمثلة الآيرلندية، وتبرز الترجمة كنمط للاكتشاف، موازٍ للاستقصاءات

لبناء نظرية شاملة للترجمة. ولأنه لا تبقى بيئة لغوية حية، فإن التحقق من معنى النصوص فى لغة ميتة يغدو إشكالية، مما يطرح بطريقة جذرية مسألة عدم يقين الترجمة. وفى مثل هذه النصوص يتمّ تحديد المعنى بالرجوع إلى لغات أخرى، من خلال الترجمة ذاتها، مما يكشف من جديد عن أن الترجمة عملية إبيستيمولوچية تسبق فيها الترجمة الفهْم وليس العكس كما يجرى التنظير بصورة عامة. ويجرى، مع ذلك، تأكيد أن الترجمة ليست أقل انعدام يقين من أشكال أخرى للمعرفة، بما فى ذلك المعارف العلمية. ويفحص الفصل الفرضيات ذات الطابع الإمپريالى لحجة عدم اليقين الشهيرة عند **كواين**، موضحا أن الاعتبارات المجردة فى ظاهر الأمر لقابلية الأدب الآيرلندى المبكر للترجمة إلى الإنجليزية تلقى الضوء على النقل الثقافى من المجموعات التابعة والثقافات المستعمَرة كولونياليًا ككل.

لأن اللغة والثقافة متضافرتان، تجلب الترجمة اللغوية معها الترجمة الثقافية. وفى الوقت نفسه، يمثل الإصرار الثقافى جزءًا من دينامية تصفية الكولونيالية. وباستخدام

المنظورات النظرية عن الثقافة والتى يقدمها بورديبه والتى تركز على "مفاهيم توقيع" عديدة للثقافة الآيرلندية، يحاول هذا الفصل إثبات أن تمثيل الثقافة – خاصة ثقافة شعب مستعمَر كولونياليًا – لا يكون بريئا أبدا. وتجرى المقابلة بين ثلاث إستراتيچيات ترجمة كاستجابة للآخرية التى تمثلها الثقافة الآيرلندية – إستراتيچية دَمْجية، وإستراتيچية جدلية، وإستراتيچية خادعة – وتجرى مقارنتها مع مراحل فى تصفية الاستعمار الكولونيالى لشعب مضطهَد. ويستكشف هذا الفصل تناقضات بناء ثقافة قومية، مستهدفا تحديد جدول زمنى للتغير فى أمم مثل آيرلندا تنشأ من الاستعمار الكولونيالى والإمبريالية الثقافية.

الفصل ٧: **ترجمة الفكاهة فى حكايات الأبطال الآيرلندية المبكرة.** 371

تمثل الكوميديا أحد النماذج التكاملية بصورة عريضة للثقافة التى يناقشها المترجمون –حيث تدمج اللغة، والأيديولوچية، والتنظيم الاجتماعى، والثقافة المادية، بين أشياء أخرى–، ومن المسلَّم به بصورة عامة أن النصوص الكوميدية صعبة الترجمة كما هو معروف تماما. وتُبْهِج الجوانب الفكاهية للأدب الآيرلندى المبكر القراء المعاصرين غير أنها أسهمت فى مشكلات التلقِّى لهذا الأدب فى الإنجليزية فى القرن التاسع عشر وأوائل

القرن العشرين. ويستقصى هذا الفصل ترجمة النماذج الثقافية المعقدة، التى تبرز فيها الفكاهة كمثال رئيسى. وبالاعتماد على مفهوم كون للأُطُر المعرفية العلمية، يشير النقاش إلى أن تباعُد النماذج الثقافية يمكن أن يعترض فَهْم الأُطُر المعرفية الثقافية فى نصوص من ثقافات مختلفة جذريا، وإلى أن تحوُّلات الأُطُر المعرفية فى الثقافة المتلقِّية مرتبطة بالتحوُّلات فى فَهْم النصوص. ويجرى استكشاف العوامل التى تسبِّب نقطة التفاعُل/التقاطع interface مع ترجمة الحكايات الآيرلندية الفكاهية المبكرة، بما فى ذلك المجادلات القومية الطابع عن الفكاهة والرفض القومى لشخصية آيرلندى المسرح stage Irishman. وقد قادتْ نقطة التفاعُل هذه إلى قمع الفكاهة فى ترجمات النصوص الآيرلندية المبكرة؛ وجعلت تحوُّلات أحدث فى الأُطُر المعرفية الكوميدية هذه العناصر الكوميدية ذاتها قابلة للوصول مرة أخرى فى الترجمات. ويبرُز تلقِّى الفكاهة فى الحكايات الآيرلندية المبكرة كمثال للتحديات التى تعترض توصيل الأُطُر المعرفية الثقافية الرئيسية للشعوب المستعمَرة كولونياليًّا.

أسماء الأعلام دوالّ لغوية أساسية تُضفى الطابع

الفردى على الأشخاص والأماكن، وممارسات التسمية رئيسية للتكوينات الثقافية كذلك، حيث تميِّز هوية الشعوب. وفى كثير من الأحيان ينظر المترجمون السذَّج إلى الأسماء على أنها أماكن استراحة حيث لا حاجة إلى أى ترجمة، غير أن الأسماء فى الحقيقة تمثل عناصر نصية رئيسية من المطلوب ترجمتها والحقيقة أن تناقضات ترجمة الجوانب الفونولوچية، والسيمانطيقية، والسيميوطيقية، لأسماء الأعلام الآيرلندية، بما فى ذلك **كو هولين**، تُيسِّر فَهْم الماهية الحقيقية للتسمية. وبدورها تأخذنا ترجمة مثل هذه الأسماء، وهى *للوهلة الأولى* الحقل الأقل إشكالية للترجمة، إلى أعماق قلب القضايا ذات الصلة بالمعرفة، والنفوذ والهيبة الثقافيَّيْن، وتأكيد الهوية وتقرير المصير، وميراث الكولونيالية فى العالم الحديث.

تتخذ الترجمات الفيلولوچية موقفا وضعيًّا إزاء الترجمة: ما يمكن ترجمته يمكن ترجمته بوضوح، وما لا يمكن ترجمته يجب أن يُعْهد به إلى الصمت. غير أن الصعوبة، والانفتاح، والإبهام، أشياء ماثلة فى صميم اللغة الأدبية. وتحت راية الدقة، وباستخدام أدوات الوضوح والصمت، يقوم المترجمون الفيلولوچيون بإحلال نصوص غير أدبية

شكر وتقدير

ساهم كثير من الأصدقاء، والزملاء، والطلاب، بطريقة أو بأخرى في صياغة هذا الكتاب. وأودّ أن أعبِّر عن شكرى وعرفانى لكل من وارين أندرسون Warren Andrson، ومنى بيكر Mona Baker، وسوزان باسنيت Susan Bassnett، وآنى بريسيت Annie Brisset، وتيموثى بويد Timothy Boyd، وديفيد كلارك David Clark، وچوزيف دونوهيو Joseph Donohue، وچيمس دَنْ James Dunn، ودانييلا فارچيونى Daniela Fargione، وإيليز فيلى Elise Feeley، وإليزابيث فيتزپاتريك Elizabeth Fitzpatrick، وپاتريك فورد Patrick Ford، وإدوين چينتزلر Edwin Gentzler، وسوزان چيليسپى Susan Gillespie، ودونالد چيرتسون Donald Gjertson، وچون كارل هيلجاسون Jon Karl Helgason، وثيو هيرمانس Theo Hermans، وروزمارى هوروويتز Rosemary Horowits، وتوماس كينسيلا Thomas Kinsella، وموراى كايتلى Murray Kiteley، وسارا لووُول Sarah Lawall، وچيمس مارينو James Marino، والمرحوم ليام ميللر Liam Miller، ووليام موبيوس William Moebius، وشانون پاندولفى Shannon Pandolfi، وڤيرچينيا روهان Virginia Rohan، وماريلين جاديس روز Marilyn Gaddis Rose، وتيسيا رومينينا Taissia Rumynina، وماهاسويتا سينجوپتا Mahasweta Sengupta، ونورمان سيمز Norman Simms، وچدعون تورى Gideon Toury، والمرحوم توماس تيموسكو Thomas Tymoczko. كما أعبر عن عرفانى لعائلتى على صبرها، وتشجيعها، وعونها، وعطفها.

وقد ظهرت نُسَخ تمهيدية من العديد من فصول هذا الكتاب فى مجلات. وكان فصل The Metonymics of Translation [كنائيات الترجمة] قد نشِر فى

البداية فى (1995) *Comparative Literature [الأدب المقـارن]*؛ وظهـرت نسخة مبكرة من الفصل ٢ بعنوان "Translating the Old Irish Epic *Táin Bó Cúailnge*: Political Aspects in *Pacific Quarterly Moana* (1983) of Outtrigger Publishers" [ترجمة الملحمة الآيرلنديـة القديمـة *"تـوين بـو كولينيى"* : الجوانب السياسية]؛ وظهر شكل تمهيدى مـن الفـصل ٣ تحـت عنـوان "Strategies for Integrating Irish Epic into European Literature" [إستراتيچيات لدَمْج الملحمة الآيرلندية فى الأدب الأوروپى] ، فى *Dispositio* (1982), Published by the Department of Romance Languages and Literatures at the University of Michigan. والفصل ٤ مبنى علـى "Two English Traditions of Translating Early Irish Literature" [تراثـان إنجليزيان لترجمة الأدب الآيرلندى المبكِّر] الذى نُشِر فـى (1991) *Target*؛ ونُشِرت نسخة تمهيدية من الجدال الوارد فى الفصل ٥ فـى (1984) *Babel* بعنـوان "Translating Old Irish: A Perspective on Translation Theory" [ترجمة الآيرلندية القديمة: منظور حول نظرية الترجمة]؛ وظهـرت مـادة الفصل ٧ فى البداية بعنوان "Translating the Humour in Early Irish Hero Tales: A Polysystems Approach" [ترجمة الفكاهة فى حكايـات الأبطـال الآيرلندية المبكرة: مقاربة متعددة الأنساق] فـى -1986) *New Comparison* (87. والمادة السابقة النشر أعيد طبعها هنا بعد الحصول على إذن بذلك.

وقد تمَّ تمويل الأبحاث وراء هذا الكتاب بعدد من المنح. و موِّلت منحة مـن Translatios Program of the National Endowment for Humanities [برنامج ترجمات المنحة القومية للإنسانيات]، هيئة فيدرالية مستقلة للولايات المتحدة الأمريكية، ترجمتى المنشورتيْن بعنـوان: *Two Death Tales from the Ulster Cycle: "The Death of CuRoi"* and *"The Death of CuChulainn"* (1981) *[حكايتا موت من مجموعة ألستر: "موت كوروى" و*

"موت كو هولين"/، اللتين أتاحتا لى فرصة الحديث عن الترجمة مع أشخاص كثيرين و، فى نهاية المطاف، العمل على تاريخ ونظرية الترجمـــة كـــذلك. بالإضافة إلى أننى تلقيت مِنَح سفر من جامعة ماساتشوسيتس مما جعل العمل ممكنا؛ وبالإضافة إلى هذه الأخيرة، أود أن أعبِّر عن شكرى وعرفانى لكـــل من **بروس ماككاندليس** Bruce McCanndless و **صامويل كـــونتى** Samuel Conti على مساعدتهما الكريمة.

وأعبِّر عن عرفانى لـ **توماس كينسيلا** لسماحه لى بنشر مقتطفات مـــن ترجماته فى *The Táin* ولـ The Governing Board of the School of Celtic Studies of the Dublin Institute for Advanced Studies [المجلـــس الإدارى لمدرسة دراسات الترجمة بمعهد دبلن للدراسات المتقدمة] على سماحه لـــى بالاقتباس مـــن كتـــابى **سيـــسيل أوراهيللـــى** Cecile O'Rahilly, *Táin Bó Cúalnge from the Book of Leinster and Táin Bó Cúailnge: Recension 1 "توينْ بو كولينْيِى" من "كتاب لينستر" و "توينْ بو كولينيى": التنقيح ا]*.

وأوجِّه تحية خاصة للمرحوم **أندريه ليفيڤير** André Lefevere. وكـــان **أندريه** أساسيا فى تطوير هذه الدراسة عبْر حوار متواصل عـــن الترجمـــة، والأدب، والحياة، على مدى عقديْن من الزمان تقريبا.

ملاحظة عن الأدب الآيرلندى المبكر

اللغة والأدب الآيرلنديان يجرى تقسيمهما بصفة عامة إلى ثلاث فترات رئيسية: الفترة الآيرلندية القديمة، من بداية القرن الثامن إلى منتصف القرن التاسع عشر؛ والفترة الآيرلندية الوسطى من منتصف القرن التاسع عشر إلى أوائل القرن العشرين؛ والفترة الآيرلندية الحديثة بعد ذلك. والأدب الآيرلندى المبكر (الذى يشمل النصوص الآيرلندية القديمة، والوسطى، وحتى بعض الحديثة المبكرة) مجموع ضخم ومتباين من النصوص، جزئيا لأن آيرلندا كانت تتمتع بالطبقة المتعلمة العلمانية الأولى فى أوروبا القرون الوسطى. وبالتالى كان الأدب العامى vernacular قد تمّ تدوينه مبكرا وحوفظ عليه فى حالة وساطة بصورة خفيفة نسبيا عن طريق التكيُّف مع المسيحية[١].

والمادة النقدية عن الأدب الآيرلندى المبكر للقارئ العادى ليست غزيرة، غير أن كتاب **ج. إى. كيروين و باتريك ك. فورد** *The Irish Literary Tradition* (1992), by J. E. Cacrwyn and Patrick K. Ford *[التراث الأدبى الآيرلندى]* ، يقدِّم نظرة عامة عن الموضوع بتوثيق ممتاز. وسيجد القارئ كذلك إشارات من أجل مزيد من القراءة فى البيبليوجرافيات ذات القيمة المعترف بها لـ **ر. آى. بيست** (1913, 1942) R. I. Best و **رولف باومجارتين** (1986) Rolf Baumgarten، وهى مُدْرَجة فى الأعمال المستشهد بها. وأنا لا أفترض مسبّقا أى معرفة بالأدب الآيرلندى المبكر فيما يلى؛ كالشخصيات، والحكايات، والنصوص، ويجرى تقديم وجهات نظر نقدية، كما يتمّ تقديم شروح ملائمة أو ملخصات حبكات. وفى المراجع العامة للقصص الآيرلندية المبكرة، استشهدتُ بمجموعة الترجمات فى *Ancient Irish Tales* (1969 [1936]) *[حكايات آيرلندية قديمة]*، وهى أنثولوچيا (منتخبات) ملائمة من الترجمات المبكرة جمعها وحرَّرها **ت. پ. كروس** T. P. Cross و سى.

ه. سلوفر C. H. Slover، بالإضافة إلى مجموعة ترجمات بقلم **توماس كينسيلا** في مجلده بعنوان (1969) *The Táin*؛ غير أن هناك مناقشات ترجمات محددة تُحِيل إلى المطبوعات الأصلية.

ويقسّم الأكاديميون المحدثون السرد الآيرلندى المبكر إلى أربع مجموعات cycles رئيسية. "المجموعة الميثولوچية" The Mythological Cycle وتتألف من حكايات مرتبطة بالآلهة الآيرلندية قبل المسيحية؛ وتُروَى القصص، غير أن النصوص حديثة نسبيا، بصفة عامة من الفترة الآيرلندية الوسطى المتأخرة أو الفترة الآيرلندية الحديثة المبكرة. وتشمل "مجموعة ألستر" Ulster Cycle حكايات بطولية عن أبطال "ألستر"، بما في ذلك صراعاتهم المرتبطة بالسيطرة والخلافة، بالإضافة إلى صراعاتهم القبلية مع مجموعات أخرى داخل نطاق آيرلندا. وهذه المجموعة ضخمة -أكثر من خمسين قصة بقيت بدرجات متباينة من الكمال- وهى مبكِّرة؛ والنصوص بصفة رئيسية من فترتى الآيرلندية القديمة والآيرلندية الوسطى، مع أن عددا من القصص بقيتْ فى الأدب الشفاهى الآيرلندى والإسكتلندى إلى الوقت الحاضر. وسرود "مجموعة ألستر" كمجموعة هى النصوص الأقدم من التراث: إنها تقدِّم الأعراف وثقافة مادية تذكِّر بأساليب حياة الغاليِّين Gauls، وتلعب الآلهة قبل المسيحية أدوارا فعالة فى القصص، مماثلة لأدوار الآلهة الإغريقية فى الملحمة الهومرية؛ ويتّبع الأبطال عُرْفا بطوليا عتيقا وبطوليا للغاية. وللمجموعة الثالثة، "مجموعة فِينْ" the Finn Cycle، جذور ميثولوچية قبل مسيحية، غير أنها كانت المجموعة السردية الأكثر شعبية حتى أوائل القرن العشرين فى كل من السرديْن الشعبيَّيْن الآيرلندى والإسكتلندى؛ ونصوص هذه المجموعة هى الأكثر تباينُا فى أى مجموعات سردية آيرلندية، مع أنه توجد نصوص قليلة فى مثل قِدَم أسبق نسخ قصص "مجموعة ألستر". وتتناول "مجموعة رابعة" من حكايات العصر القديم

المتباين ملوك آيرلندا الأسطوريِّين والتاريخيِّين، تتراوح بين قصص هى بصورة رئيسية ميثولوچية فى المظهر، وسرود لأحداث تاريخية تماما. وبالإضافة إلى مجموعات السرود الأربع هذه توجد حكايات أسفار إلى، ومغامرات فى، العالم الآخر قبل المسيحى، ونصوص مسيحية تشمل حياة القديسين، وأنواع متباينة من موادّ مكتسبة بالعلم تشمل القوانين، وعلم الأنساب، وثقافة المكان، والكراسات الطبية، وهكذا. كما بقى مجموع ضخم، ومتباين، وفى كثير من الأحيان جميل بصورة مذهلة من الشعر.

ومعظم الأمثلة فى الفصول التالية ستكون مستمدَّة من ترجمات قصص "مجموعة ألستر"، وأطولها *Táin Bó Cúailnge* *["توينْ بو كولينيى"]*، *(الغارة على ماشية كولينيى)* ، غير أنه سيجرى أيضا بحث نصوص أخرى. ويجرى تقديم عناوين النصوص أولا بالآيرلندية، تعقبها الترجمة الإنجليزية الأكثر شيوعا؛ وكلا الشكليْن مُدْرَجان فى المسرد [هذا الأخير محذوف فى هذه الترجمة-المترجم]. وما لم تتمّ الإشارة إلى غير ذلك فإن كل ترجمات الكلمات الآيرلندية مأخوذة من *Dictionary of the Irish Language* (Compact Edition)، *[معجم اللغة الآيرلندية]*، إصدار الأكاديمية الملكية الآيرلندية، و *Foclóir Gaedhilge agus Béarla, An Irish-English Dictionary*، *[معجم آيرلندى- إنجليزى]* ، لـ **پاتريك س. دينِّين** Patrick S. Dinneen. وإحالات السطور إلى نصوص *Táin Bó Cúailnge* *["توينْ بو كولينيى"]*، تحيل إلى الطبعات الواسعة التداول والثقة لـ **سيسيل أوراهيللى**، ما لم نذكر غير ذلك.

ومن المعروف جيدا أن الهجاء/الإملاء الآيرلندى، بما فى ذلك العلامات الإضافية فوق أو تحت الحروف، متغيِّر، كما سيكون واضحا فى تهجئات أسماء الأعلام فى الاقتباسات الواردة أدناه من كلٍّ من النصوص الآيرلندية المبكرة وترجماتها. وتجرى مناقشة بعض أسباب التغيُّر فى الإملاء فى الفصل

٨. وهذا ملمح لا مفرّ منه لموضوع الكتاب، الذى يحتاج إلى المرونة من جانب القارئ الذى اعتاد على المعايير المعاصرة للإنجليزية، بهجائه الموحَّد والثابت نسبيا، خاصة فيما يتعلق بالأسماء والألقاب.

وكلمة عن المصطلحات: ما المقصود بـ *Irish [آيرلندى، الآيرلندية]* و *English [إنجليزى، الإنجليزية]* فى هذا الكتاب؟ هذا هو نوع السؤال الذى قد يُسأل عن أى ثقافة كولونيالية وما بعد كولونيالية، ونادرا ما يكون من السهل الإجابة عنه. وتعبيرات *Irish* و *English* (أو *-Anglo [أنجلو-]*) تعبيرات خلافية فى آيرلندا لأن اللغة، والثقافة، ونفس مفهوم الأمة، هى ذاتها تعبيرات خلافية، كما هى عند معظم الأمم الناشئة من الكولونيالية. وفى آيرلندا خلال الاثنى عشر قرنا الماضية، ظلتْ الثقافة تُصاغ – والأدب يُنْطَق ويُكْتَب– بلغات كثيرة: الآيرلندية، بالطبع، واللاتينية، والإسكندناڤية القديمة Old Norse، والفرنسية القديمة، والويلزية الوسطى، والإنجليزية، فضلا عن لغات المهاجرين الأحدث عهدا إليها. وكما حدث مع ثقافات كثيرة جدا مستعمَرة كولونياليًا، يشكِّل الأدب والثقافة مخطوطة مُحيَتْ كتابتها من أجل كتابة جديدة عليها. وكل لغة فى ثقافة مثل ثقافة آيرلندا تجلب معها بصورة عامة بعض مظاهر نسق أدبى –تقاليد النوع الأدبى وبُحُور الشعر، مثلا– ولكنْ لا اللغة ولا النسق الأدبى هو المحدِّد الوحيد لمسألة ما إذا كانت قطعة أدبية ما جزءًا من أدب *قومى*. وعندما نتكلم عن *Irish* فهل نتكلم عن قومية أو لغة؟ وكيف يمكن إجراء هذه التمييزات؟ ومثل معظم الثقافات التى جرى استعمارها كولونياليًا فإن الثقافة الآيرلندية (بالمعنى القومى للكلمة) إنما هى ثقافة منقسمة وما تزال كذلك – منقسمة باللغة، والهموم الطائفية، والسياسة. كذلك فإن الأدب الآيرلندى (بالمعنى القومى) أدب منقسم –منقسم كما يكون أى أدب بالولاءات الأيديولوچية والطائفية، غير أن الأكثر أهمية هو أنه منقسم لغويًا.

وفى العصر الحديث كان الانقسام اللغوى فى الأدب بصورة رئيسية بين الأدب باللغة الآيرلندية والأدب باللغة الإنجليزية.

وعلى طول المناقشات التالية أفترض إدراكا بالتراث الأدبى المنقسم لآيرلندا مما يقتضى جعل التمييز بين أدب آيرلندى (بالمعنى القومى) نشأ بالآيرلندية وتم تسجيله بها (بالمعنى اللغوى) ، وأدب آيرلندى (بالمعنى القومى) نشأ باللغة الإنجليزية وتم تسجيله بها[٢]. وبطبيعة الحال فإن الأدب الآيرلندى (بالمعنى القومى) باللغة الآيرلندية ينشأ من النسق الأدبى الآيرلندى (بالمعنى اللغوى) ، تماما كما أن الأدب الآيرلندى (بالمعنى القومى) باللغة الإنجليزية ينشأ من النسق الأدبى الإنجليزى (بالمعنى اللغوى) . ويُشار إلى النسق الأول فى كثير من الأحيان على أنه *Gaelic* */جيلى/* فى الكتابات النقدية؛ ولكنْ لأننى أتناول هنا فى المحل الأول الأدب الآيرلندى المبكر وأرجع بصورة رئيسية إلى النصوص المسرودة بالآيرلندية القديمة والآيرلندية الوسطى، فإن تعبير *Gaelic* لن يكون ملائما، لأن هذا مصطلح للآيرلندية الحديثة (فضلا عن الجيلية الإسكتلندية). وبالتالى فإننى أستعمل، للضرورة هنا مصطلح *Irish* على أنه المرجعية اللغوية للأدب فى المراحل المتباينة للُغة الآيرلندية، ومصطلح *Anglo-Irish* للنصوص والتراثات الأدبية الآيرلندية Irish (بالمعنى القومى) باللغة الإنجليزية. وبطريقة مماثلة، ينظر **روچر ميكهيو** و **موريس هارمون** Roger McHugh and Maurice Harmon (1982: 1-2) إلى الأدب الأنجلو آيرلندى على أنه "الأدب المحلى لآيرلندا بالإنجليزية"؛ وهو، مثل الأدب الأمريكى، أدب حديث بالإنجليزية "بعد أن مرّ بمرحلة كولونيالية، اكتسب طابعا قوميا متميزا" وانتهى إلى الحصول على الاعتراف الدولى. وتعبير *Anglo-Irish* كما يجرى استعماله هنا يتلاءم تماما مع ذلك التعريف ولا ينبغى فَهْمه على أنه ازدرائى بأى طريقة أو على أنه يحمل معه دلالات أيديولوچية أو طائفية مثيرة

للضغائن[٣]. ويبقى بعض التشابك اللغوى (بين *Irish* بمعنى لغـــوى و *Irish* بمعنى قومى) ، غير أن السياق سيجعل المعنى واضحا.

١: يمكن الاطلاع على بديل لهذه النظرة المعيارية فى Kim McCone, *Pagan Past and Christian Present in Early Irish Literature* (1990).

٢: حول التراث المنقسم أو "المزدوج" لآيرلندا انظــرْ Kinsella 1970, 1995.

٣: انظرْ مناقشة [ريتــشارد] وُول [Richard] Wall لــنفس المــشكلة الاصطلاحية. وفى إيثاره لاستعمال تعبير Anglo-Irish "الأنجلو–الآيرلندية"، يلاحظ وُول (Wall 1986: 9) أن هذا كان أيضا التعبير الذى استعمله **چويس**.

مدخل

تاريخ كل أمة تصنعه من أجلها الظروف والمسار الذى لا يقاوَم للأحداث؛ أما أساطيرها فإنها تصنعها لنفسها بنفسها... وتمثل الأساطير خيال البلد؛ إنها نوع التاريخ الذى تتوق كل أمة إلى امتلاكه.

ستانديش أوجريدى، *تاريخ آيرلندا: الفترة البطولية*

Standish O'Grady, *History of Ireland: The Heroic period*

"كل العائلات السعيدة متشابهة، أما أى عائلة غير سعيدة فإنها غير سعيدة بطريقتها الخاصة"، هذه ملاحظة يذكرها [ليو] تولستوى [Leo] Tolstoy فى بداية *أنا كارينينا* *Anna Karenina*. ومن المدهش أن تحليلات الثقافة ونظريات تلك التحليلات كانت أكثر ميلا إلى أن تميِّز بين تواريخ الأمم السعيدة (إنْ جاز القول) من جهة، وإلى أن تعمِّم تواريخ الأمم غير السعيدة فتكوِّمها معا. وهذا جانب من تأثير القوة والهيمنة، ذلك أن معظم الأكاديميِّين الذين يكتبون بلغات غربية يعملون ضمن مثل أطر العمل الضمنية هذه للمعرفة. وقد فتحت نظرية ما بعد الكولونيالية آفاقا مفيدة على تواريخ الأمم ما بعد الكولونيالية، وأبنيتها الاجتماعية، واقتصاداتها، وآدابها، غير أن هذه النظرية، كنهج فى التناول، ما تزال أيضا فى طفولتها، حيث تميل إلى إدراج الاختلاف بين شعوب ما بعد الكولونيالية تحت تعميمات عريضة حول الاضطهاد الثقافى الذى لا يَصْدُق بالضرورة على كل الأمم

التى جرى استعمارها كولونياليا أو حتى كل أنماط الكولونيالية. وهذه دراسة للأدب والسياسة فى آيرلندا، لمسار آيرلندا من الكولونيالية نحو التحرر، كما يتجلى فى تاريخ ترجمة التراث الأدبى القروسطى لآيرلندا إلى الإنجليزية، دراسة تحاول تحديد مثل هذه التمييزات وتساعد -على هذا النحو- على إبراز الفروق الدقيقة فيما يتعلق بالأمم ما بعد الكولونيالية.

لماذا الترجمة؟ حيثما ارتبطت مختلف الشعوب - فى صداقة أو عداوة، فى سيطرة أو مقاومة- فإنها تبنى تفاعلاتها وصُوَر بعضها عن بعضها الآخر، إلى حد كبير، عبر الممارسات الخطابية discursive. وهى تحكى فى القصص عن نفسها وعن الشعوب الأخرى، أما فى طقوسها المتصلة بالتبادل، وفى معاملاتها اليومية، فإن خطابها discourse يكون أساسيا لإقامة الحدود بين مجموعات وتنظيم علاقاتها. الاضطهاد، الاستعباد، العصيان، الثورة، كل هذه الأشياء لها مكونات خطابية. وبصورة لا يمكن تفاديها فإنه عندما يتكلم أشخاص أو أمم لغات مختلفة، فإنه لا مناص من أن تتحول الممارسات الخطابية الماثلة فى قلب تفاعلاتها إلى الترجمة. ويستقصى هذا الكتاب ترجمة النصوص الأدبية الآيرلندية المبكرة باعتبارها إحدى الممارسات الخطابية التى أسهمت فى تحرير آيرلندا من الكولونيالية، وهى ممارسة خطابية اتخذت مكانها بين ممارسات خطابية أخرى قامت بتشكيل مقاومة آيرلندا لإنجلترا وقادت فى نهاية المطاف إلى العمل السياسى والمواجهة المادية. وقد قدمت الثورة الأمريكية -وهى نموذج أصلى لحركة تحرر كانت ماثلة فى مركزها أبحاث ودعايات، تصريحات وإعلانات، تبرر الأفعال المادية التى تلتها وتنفخ فيها الروح- نماذج للكثير من الأنماط الخطابية المتصلة بالمسار الآيرلندى نحو تصفية الكولونيالية، غير أن الآيرلنديين أنفسهم هم الذين وجدوا طرقا لاستعمال ترجمة تراثهم الثقافى المحلى فى النضال فى سبيل الاستقلال.

وبسبب مركزية الترجمة بالنسبة للتفاعل البشرى، تقاربت معارف فكرية كثيرة حول الترجمة كموقع رئيسى للبحث، حيث قدمت ذخيرة من الدراسات النظرية والعملية يعتمد عليها العمل الحالى. وفى فترة كانت فيها "كل فلسفة 'نقدًا للكلام' "alle Philosophie ist Sprachkritik"[١]، كما قال [لودفيج] **ڤيتجنشتاين** [Ludwig] Wittgenstein، كان من الطبيعى أن تضطلع الفلسفة بمسائل تتعلق بالتكافؤ والنقل فيما بين اللغات. وبصورة مماثلة، يتصدى علم اللغة الحديث لمسائل تتصل بالترجمة، كما أن عملية الترجمة عامل أساسى وراء مفاهيم النحو التحويلى transformational grammar. وفى الأنثروبولوچيا والإثنوجرافيا استعمل الأكاديميون الترجمة كاستعارة أو نظير لمحاولات أو إجراءات حقولهم[٢]، وجرى استعمال الترجمة كطريقة لتصوير العلاقات بين الثقافات، وعلى وجه التحديد المواجهة مع الآخرية alterity، وآليات الإمبريالية، والشروط الخاصة للعالم المعولَم ما بعد الحداثي[٣].

وفى الدراسة الأدبية تكون ظواهر التبادل الثقافيِ جوهرية، وكانت هذه التبادلات تتحقق بصورة متزايدة عبر الترجمة. ويسلِّم الأكاديميون بأن الترجمة ظلت تمثل واقعا أساسيًا للحياة الأدبية والتطور الأدبى (مثلا Lambert 1989; Bassnet 1993; and Even-Zohar 1990). وعلاوة على هذا فكلما صار العالم أصغر صار ما يُقرأ فى الأدب أكثر فأكثر هو الأدب المترجَم، وصار إنتاج الأدب فى سياق دولى أكثر فأكثر. وبالتالى فإن الكتّاب العاملين بالإنجليزية، على سبيل المثال، يتخذون كتّاب النثر الإيطاليين والأمريكيين اللاتينيين -مستعملين **إيتالو كالڤينو** Italo Calvino و **أومبرتو إيكو** Umberto Eco فى طبعات من إنتاج **ويليام ويڤر** William Weaver، أو **جابرييل جارثيا ماركيث** Gabriel García Márquez بترجمة **جريجورى راباسًا** Gregory Rabassa- باعتبارهم كتّابهم النموذجيين الذين تأثروا بدورهم بكتّاب أمريكيين وإنجليز، جرى استهلاكهم بدورهم مرارا وتكرارا فى ترجمات أيضا. ويقدِّم **سلمان رشدى** Salman Rushdie، فى معرض تحديده "لشجرة عائلته" الأدبية حالة فى الصميم:

نحن كُتّاب عالميون بصورة لا مفرّ منها فى الوقت الذى لم تكن الرواية مطلقا شكلا أكثر عالمية (يتحدث كاتب مثل [خورخــه لــويس] بــورخيس [Jorge Luis] Borges عن تأثير روبــرت لــويس ستيفنسون Robert Louis Stevenson على إنتاجه؛ ويعترف هاينريش بويــل Heinrich Böel بتــأثير الأدب الآيرلندى؛ والتلقيح التهجينى فى كل مكان)؛ وربما تمثلت واحدة من الحريات الــسارّة للغايــة للمهاجر الأدبى أن يكون قادرا على اختيار آبائــه. ويشمل المختارون عندى -بنصف وعى ونــصف عدم وعــى - [نيكــولاى] جوجــول [Nikolai] Gogol، و [ميجيل ده] ثيربــانتيس [Miguel de] Cervantes، و [فرانتس] كافكا [Franz] Kafka، و [هرمان] ملڤيل [Herman] Melville، و ماشادو ده أسِّيس Machado de Assis؛ شجرة عائلة متعــددة اللغات، أقيس عليها نفسى، ويشرّفنى انتمائى إليهــا (Rushdie 1991: 20-21).

وشجرة عائلة رشدى الأدبية هذه جعلتها الترجمة ممكنة.

كما ظلت الصلة بين الترجمة والظواهر الثقافية المتباينة فكرة رئيــسية متكررة فى نظرية الترجمة فى العقود القليلة الأخيرة. ويكشف چورج شتاينر George Steiner، على سبيل المثال، الاستمرارات continuities بين الترجمــة والتأويل، والأداء الفنى، والقراءة، والأفعال التواصــلية communicative acts، وحتى الفَهْم. وأكد كثيرون أن الاستمرارات بين الترجمــة والتــأليف الأدبــى "الأصلى" تفوق الاختلافات، فى حين أن آخرين كتبوا عن صلة القرابــة بــين

الترجمة وحتى أنشطة بعيدة عن هذا الحقل، مثل العلاج النفسي[٤]. وهذا جانب من الدور الثقافى لدراسات الترجمة[٥]: من جهة كان هناك مزيد من الفهم للجوانب الثقافية لكل كتابة، بما فى ذلك الترجمة، ومن الجهة الأخرى إدراك أكبر لدور الترجمة فى مجالات واسعة للثقافة البشرية. وفى عالم منكمش، تغدو الترجمة حبْل إنقاذ للحياة. وباعتبار الترجمة ضرورة من ضرورات الحياة اليومية، تتخلل النشاط العادى والاستثنائى للتجارة والدبلوماسية، للعلم والتكنولوچيا، فإن لها أيضا أبعادًا براجماتية، وسياسية، وأيديولوچيا نوعية. وقد جعلت كل هذه الدراسات من الممكن ظهور مقاربةٍ ما بعد كولونيالية للترجمة وكذلك الاستقصاءات النوعية التى نقوم بها فى هذا العمل.

وعلى خلاف الانعزالية الراديكالية، يتمثل بديل الترجمة فى تضييق التكوين الثقافى إلى قلة من اللغات "المتروپوليتانية" أو "العالمية"، وينطوى اختيار كهذا على خسارة هائلة للتجارب والمنظورات البشرية، وتوجد فى كل مكان فى العالم حركات تقاوم الضغط الذى يهدف إلى التخلى عن لغات الأقليات. والمسيرة الأدبية لـ **نجوچى وا ثيونجو** Ngũgĩ wa Thiong'o توضح هذا بجلاء: بعد كتابة روايات عديدة بالإنجليزية تَلَقَّى الترحيب عالميا، انتقل إلى الكتابة بلغته الوطنية چيكويو Gĩkũyũ، مُفضلا أن تجرى ترجمته إلى اللغات المتروپوليتانية بدلا من أن يكتب بلغة لا يفهمها الشعب الذى يكتب عنه. وبالنسبة لـ **نجوچى** وآخرين يتخذون قرارات مماثلة، ومنهم الشاعرة الأيرلندية **نوالا نى دهوفْهنيل** Nuala Ní Dhomhnaill، على سبيل المثال، يمثل استعمال لغة ثقافة أقلية مسألة قوة ثقافية: لمقاومة السيطرة الأجنبية وفرض الثقافة الأجنبية. والحقيقة أن تأكيد صوت قومى من جانب كاتب مثل **نجوچى** و **نى دهوفْهنيل** يجلب معه مطالبة القارئ -حتى القارئ الذى ينتمى إلى ثقافة سائدة- بأن يضطلع بالترجمة أو يعتمد عليها[٦]. وعلى هذا فإنه مهما كانت لغة كاتب، فإن نقطة التفاعل interface مع العالم تتحقق عبر الترجمة.

وقد جرى بصورة متزايدة إدراك أن من المفارقات أن تمثل الترجمة، من خلال تسهيلها لنمو الاتصال الثقافى وللتحرُّك نحو عالم واحد، الوسيلة التى يمكن عن طريقها إدراك الاختلاف، وصونه، وتسليط الضوء عليه، وتحريمه. وتبقى الترجمة واحدة من أهم الوسائل التى تمثل ثقافة عن طريقها ثقافة أخرى. وإذا كانت الأمم "مجتمعات متخيَّلة" فإنه لا مناص من أن تتبدل تمثيلات الأمم عندما يجرى تأويلها عبر الترجمة من جانب مجموعات مختلفة بإحساس كلٍ منها بهويتها، مجموعات داخلية وخارجية على السواء بالنسبة لأمة[٧]. وبالمقابل تعتمد الهويات ذاتها على إدراك للاختلاف فى سبيل ترابط أجزائها[٨]، وفى كثير من الأحيان تقوم الترجمات بترسيخ الاختلاف. ولهذا فإن عملية الترجمة فعالة وليست بريئة. وجنبا إلى جنب مع مثل أنواع أدبية سردية كالتاريخ، والقصة، وأدب الرحلات، ومثل منتجات أكاديمية مثل الطبعات، والمنتخبات الأدبية، والنقد الأدبى، تشكل الترجمة صورا لثقافات وشعوب بأكملها، بالإضافة إلى مؤلفين أفراد أو نصوص فردية، وهى صور تنتهى بدورها إلى القيام بوظيفتها كواقع. وعندما يجرى القيام بتمثيلات كهذه من أجل الناس أنفسهم، فإنها تشكل وسيلة لاكتشاف التراث، واكتشاف الأمة، واكتشاف الذات. ورغم أن الاختلاف الثقافى يمكن إزالته أو محوه، أو طمسه فى الترجمة، فقد نشأت مختلف إستراتيجيات الترجمة لتلفت الأنظار إلى اختلافات فى القِيَم، وفى الأدب، وفى الثقافة، وفى اللغة، وتأكيدها، والإصرار عليها[٩]. ولهذه الأسباب العديدة يُعَدّ استقصاء الترجمات جانبا جوهريا من جوانب استقصاء الثقافة، والكشف عبر المقارنة مع النصوص المصدر عن معلومات قيِّمة بشأن كلٍ من الثقافة المصدر والثقافة المتلقِّية، على حين تغدو دراسة طولية لتراثِ ترجمات وسيلة رسم خريطة لعلاقات متحوِّلة بين ثقافتين. وليس هناك ما يدهش، إذن، فى أن دراسات الترجمة تمثل جانبا أساسيًّا من الدراسات الثقافية، وهى مفيدة بصورة خاصة فى توضيح فهْمٍ للعلاقات بين القوى الكولونيالية ومستعمراتها الكولونيالية، مثل العلاقات بين إنجلترا وآيرلندا. وكما يوضح **ريشار چاكمون** (1992:148)

Richard Jacquemond فيما يتعلق بالثقافتين الفرنسية والعربية، هناك تفاعل متواصل بين التمثيلات الكولونيالية لثقافة وجوانب اللغة والثقافة والاقتصاد السياسى للترجمة من تلك الثقافة إلى ثقافة المستعمِر الكولونيالى.

ولأن آيرلندا كانت أول مستعمرة لإنجلترا، وقد تم فتحها قبل اكتشاف العالم الجديد، وتم استعمارها فى فترة كانت السيطرة تتخذ فيها شكل الإلحاق والدمج، فإن العلاقات التاريخية بين آيرلندا وإنجلترا اتخذت أشكالا مختلفة إلى حدٍّ ما عن تلك الأشكال التى اتخذتها بين إنجلترا وشعوب الكومنولث[١٠]. والحقيقة أن الاختلافات فى أشكال الاضطهاد – مثل الفتوحات القانونية legal conquests لعهد تيودور Tudor وقانون الاتحاد Act of Union فى عام ١٨٠٠– لا تطمس التماثلات فى تجربة الكولونيالية فى آيرلندا وأشكال الاضطهاد الخاصة بمستعمرات أحدث. وفى آيرلندا، على سبيل المثال، استخدم الحُكم الإنجليزى سياسات المستعمرات وتحدَّث عن المستعمِرين الكولونياليِّين؛ وتعرضت آيرلندا للطرد والإبادة الجماعية، الاضطهاد الاقتصادى والتطويع السياسى. وفى المجاعة الكبرى خلال ١٨٤٥-١٨٥٠ مات أو هاجر أكثر من مليونين من الناس (أكثر من رُبْع السكان)، وكل هذا بينما كان يتم تصدير الغذاء من آيرلندا إلى إنجلترا. وكان الآيرلنديون عرضة للعنصرية، والسخرية، والتدهور. وقليلة هى الأمم التى تعرضت لاضطهاد ثقافى أو إقصاء أكثر من آيرلندا فى ظل الكولونيالية الإنجليزية، من تشريعات كيلكينى Statues of Kilkenny فى ١٣٦٦ التى حظرت استعمال اللغة والعادات الآيرلندية من جانب المستعمِرين الإنجليز، إلى قوانين العقوبات فى القرن السابع عشر التى تمثَّل هدفها فى إبقاء الأغلبية الكاثوليكية "فى حالة من الخضوع الدائم" (Moody and Martin 1987:218)، وناهيك بإضفاء طابع القوالب الجاهزة على الشعب الآيرلندى، والثقافة الآيرلندية فى القرن التاسع عشر. كذلك كانت الضغوط الثقافية للكولونيالية فى آيرلندا مسئولة، إلى حدٍّ بعيد، عن فقدان الآيرلندية كلغة سائدة للأمة[١١].

وفى مجرى قرون من الفتح والإخضاع، جرى التخلى عن سيادة آيرلندا، وثروتها، وأرضها للفاتحين الإنجليز. واتخذت الترجمة بوصفها ظاهرة كولونيالية من عهد **تيودور** فصاعدا الأشكال الملموسة للنقل transposition، والنفى transportation، والانتقال transmission، والتحويل transference: نقل الحكم، والسلطة، والقانون من السيطرة الآيرلندية والمعايير الآيرلندية إلى التقاليد اللغوية الإنجليزية والسيطرة الإنجليزية؛ ونَفى الشعب الآيرلندى من خلال بُيُوعات التصفية والمجاعات؛ وتحويل الأراضى من ملاك الأرض الآيرلنديين إلى ملاك الأرض الإنجليز؛ وانتقال المحتوى الثقافى والتعليمى من المراكز اللغوية الآيرلندية إلى المراكز اللغوية الإنجليزية. وفى نفس الوقت الذى جرى فيه نقل الثروة المادية لآيرلندا لمصلحة إنجلترا؛ جرى بالتالى تحوُّل الكثير من ثقافة آيرلندا إلى المعايير الإنجليزية أيضا، الأمر الذى انتهى إلى صعود القانون الإنجليزى، وآداب اللياقة الإنجليزية، والعادات الإنجليزية، واللغة والأدب الإنجليزيَّيْن. وجرى فرض الأسماء الإنجليزية على المنظر الطبيعى وحتى، إلى حدٍّ كبير، على الآيرلنديِّين أنفسهم. وكانت الترجمة خلال هذه القرون اضطهادا ملموسا وماديًّا، وكان مصحوبا بأشكال أخرى متباينة من الطرد، بما فى ذلك طمس تاريخ آيرلندا وإنسانية آيرلندا اللذيْن يمكن تتبُّعهما إلى الوراء إلى زمن **[إدموند] سبنسر** [Edmond] Spenser وإلى ما قبل ذلك. ويلاحظ **فرانز فانون** Frantz Fanon، فى معرض كتابته عن طمس الثقافة القومية فى ظل الكولونيالية، أن "الكولونيالية لا تقنع ببساطة بفرض حكمها على حاضر ومستقبل بلد مَسُود ... وعن طريق نوع من المنطق الفاسد، تستدير إلى ماضى الشعب المضطهَد، وتحرِّفه، وتشوِّهه، وتدمِّره" (Fanon [1961] 1966: 170, cf. 190ff). وأشكال الطمس هذه ليست مصادفة، ذلك أنه ، كما يلاحظ **أميلكار كابرال** ([1973] 1994: 53) Amilcar Cabral، "السيطرة ... لا يمكن تحقيقها إلا بالقمع المنظم الدائم للحياة الثقافية للشعب المعنى ... والحقيقة أن حمل السلاح للسيطرة على شعب يعنى، قبل كل شيء، حمل السلاح لتدمير

حياته الثقافية، أو على الأقل تحييدها، وإصابتها بالشلل. ذلك أنه مع ثقافة محلية قوية، لا تستطيع السيطرة الأجنبية أن تثق باستمرارها". وهذه الإكراهات واضحة بجلاء في العلاقات الثقافية بين إنجلترا وآيرلندا.

ولهذا فإن معاملة الآيرلنديين والثقافة الآيرلندية في القرون المبكرة للحكم الإنجليزي في آيرلندا تقدم أوجه شبه مع نتائج دراسات ما بعد كولونيالية أخرى للترجمة. وفي إطار تحديد الأساس للحجج التي تدعم هذا النمط من البحث، شرح **إدوارد سعيد** (1978) Edward Said الفرضيات والنتائج المنطقية الأيديولوجية القمعية لنشاط المستشرقين. ومنهم أولئك العاملون في مجال العمل الأكاديمي، الموضوعي في الظاهر، الذي يقوم به الفيلولوچيون. على أن **سعيد** يقودنا عائدا بنا مرة أخرى إلى آيرلندا، لأنه في ذروة الكولونيالية الأوروبية، كما يبيِّن **سعيد**، "كان نطاق الاستشراق يضارع بالضبط نطاق الإمبراطورية" (Said 1978:14). والحقيقة أن الكلتيِّين بوجه عام والآيرلنديين بصورة خاصة كان يجري تفسيرهم بصراحة على أنهم عِرْق شرقي أو آسيوي(١٢). وكان يجري تشبيه الآيرلنديين بالقبائل البدائية في أفريقيا، وسكان مناطق الجهة المقابلة من كوكب الأرض، وسكان الشرق(L. Curtis 1968:58). وقد شدد التراث الفيلولوچي، القائم على الفرضية الهندو- أوروبية، على نواحي الشبه بين أطراف المنطقة الهندو- أوروبية، رابطا بوضوح على هذا النحو بين الكلتيين والتراث السنسكريتي، بين آيرلندا والهند(١٣). كما أسهمت نظريات **تشارلز ڤالانسي** Charles Vallency عن الأصل الفينيقي للآيرلنديين في هذا الخطاب، واستمرّت بعناد نظرة استشراقية عن الآيرلنديين بين كثير من أعظم كتاب آيرلندا في القرن العشرين(١٤). وعلى سبيل المثال فإن تصوُّف **إيه. إي**. A. E.(1) و **[ويليام بتلر] ييتس** [William Butler] Yeats، على سبيل المثال، كان يؤكد وجود صلة قرابة خاصة بين آيرلندا والشرق، وقد اعتقد **ييتس** أنه "حتى معركة

1 : إيه. إي. A. E.: هو **چورچ راسل** George Russel فقد كان يستخدم هذين الحرفيْن اسم قلم له، ويُكتبان أيضا: Æ أو AE- المترجم .

'بوين' the Battle of the Boyne كانت آيرلندا تنتمى إلى آسيا (مقتبس فى Kiberd 1995:252). ومن ناحيته نظر **چيمس چويس** James Joyce إلى الآيرلنديين على أنهم عِرْق سامى، له صلات قرابة خاصة مع اليهود(١٥).

غير أنه، فى وقت أسبق، بحلول نهاية القرن الثامن عشر، جزئيًّا باستلهام الدمج الشعبى الذى قام به **[چيمس] ماكفرسون** [James] Macpherson للتراث التاريخى والأدبى الإسكتلندى فى الإنجليزية، ظهرت بوضوح حركة أخرى. وقد صار الآيرلنديون أنفسهم واعِين بالتخريبات الثقافية للإمبريالية الإنجليزية وأخذوا يبحثون عن طرق لمقاومة التآكلات الثقافية الإنجليزية. وفى ١٨٤٦ بالفعل -قُرْب بداية المجاعة الكبرى- كان بوسع **دنيس فلورانس ماكارثى** Denis Florence MacCarthy أن يحلل الوضع بكلمات تستبق كلمات فانون:

> لا شك فى أن مصير آيرلندا كان فريدا للغاية،
> وفى حالتها كان يجرى حمل الإفساد إلى حدٍّ لا
> نظير له فى حوليات أى أمة أخرى. وغير مكتفية
> بنهب الثروات المادية للبلاد، أرادت اليد النهمة
> والجشعة للسرقة أن تنتزع منها الروعة غير الكبيرة
> ولكنْ المواسية لتراثها (MacCarthy 1846:16).

وظهر تراث لدراسة الماضى الثقافى داخل آيرلندا ذاتها، جرى فى سياقه ترجمة النصوص الآيرلندية المبكرة لأغراض تتعلق بإصلاح الثقافة الآيرلندية. والواقع أن معظم ترجمة النصوص الآيرلندية إلى الإنجليزية منذ القرن الثامن عشر وصاعدا قام به الآيرلنديون أنفسهم أو جرى القيام به من أجلهم. ومقيَّدةً، دون شك، بالثقافة الإنجليزية السائدة ومعتمدة فى كثير من الأحيان على دور النشر الإنجليزية بسبب اقتصاديات الحكم الكولونيالى، وجدت حركة الترجمة مع ذلك طرقا لمقاومة وتحدِّى القولبة الإنجليزية

والنهب الثقافى الإنجليزى. وقد فهِمَ الآيرلنديون ترجمة ميراثهم الثقافى الخاص على أنها واحدة من وسائل إعادة تأسيس وإعادة تعريف أمتهم وشعبهم: طوال القرنين التاسع عشر والعشرين على السواء كان يجرى الاشتغال بالترجمة من أجل أهداف النزعة القومية أو بدايات النزعة القومية، لتفضى إلى المقاومة الثقافية والمسلَّحة على السواء. ولهذا فإن الترجمة من الآيرلندية إلى الإنجليزية، كنشاط متعلِّق بالنصوص فى آيرلندا، كانت تجرى فى المقام الأول ضمن إطار النزعة القومية الثقافية الآيرلندية، على العكس من تقاليد دراسة الماضى الثقافى فى الهند أو مصر. وشأنها فى ذلك شأن المقاومة الجمهورية المسلحة لإنجلترا، والتى طفت على السطح بصورة درامية للغاية فى ١٧٨٩، كان يتولى ترجمة الوثائق الثقافية الآيرلندية كلٌّ من المتحدِّرين من المستعمِرين الكولونياليِّين –من أصل الإنجليز المالكين للمزارع الكبرى الآيرلندية أوالمهيمنين Ascendancy stock– والمتحدِّرين من الأصل المحلى الجيلى Gaelic stock الآيرلندى، البروتستانت والكاثوليك على السواء. وقد عمل مترجمون مثل **يوچين أوكارى** Eugene O'Curry و **چون أودونوڤان** John O'Donovan بالتعاقب مع **شارلوت بروك** Charlotte Brooke، و **إدوارد بونتنج** Edward Bunting، و **صامويل فيرجسون** Samuel Fergson، و **وايتلى ستوكس** Whitely Stokes، وفى كثير من الأحيان بالتعاون بوسائل ملموسة جدا، كما سوف نرى.

وهكذا فإن الترجمة فى السياق الآيرلندى ليست ببساطة موقعا للإمبريالية، بل هى موقع للمقاومة وبناء الأمة أيضا(١٦). وكانت الترجمة الأكاديمية العويصة والمحايدة فى ظاهر الأمر للنصوص الآيرلندية القروسطية حلبة للنشاط الأيديولوچى وحتى السياسى الحادّ. وكنتيجة منطقية فإن تحليلا للتمثيلات فى ترجمات الأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية يكشف عن آليات وتأثيرات الكولونيالية، بالإضافة إلى مقاومة الكولونيالية،

وفى نهاية المطاف عملية تصفية الكولونيالية. ولهذا فإن استكشاف هذا الخطاب للترجمة كمقاومة فى آيرلندا سوف يضيف إلى فهمنا لنظرية ما بعد الكولونيالية ونظرية الترجمة على السواء.

والواقع أن دراسات متعددة، مثل الدراسات التى قام بها **ديكلان كيبيرد** (1995) Declan Kiberd، و **ديفيد لويد** (1987, 1993) David Lloyd، و **ريتشارد ألان كيف** (1991) Richard Allen Cave، و **ديفيد كيرنز و شون ريتشاردز** (1988) David Cairns and Shaun Richards، إذا اكتفينا بتسمية قلة، قد استكشفت بالفعل تمثيلات آيرلندا -للثقافة الآيرلندية، والتاريخ الآيرلندى، واللغة الآيرلندية- فى الأعمال الأدبية للمؤلفين الآيرلنديين الذين كانوا يكتبون بالإنجليزية، من **سبنسر** إلى **ماريا إيدجويرث** Maria Edgeworth، من **و. ب. ييتس** إلى **جيمس جويس** إلى **أوستن كلارك** Austin Klarke، من **باتريك كافاناج** Patrick Kavanagh إلى **شيموس هينى** Sheamus Heaney [١٧]. وتَبَيِّن مثل هذه الدراسات أن التمثيلات الأدبية قد عكست التطورات الثقافية فى آيرلندا وقامت ببنائها خلال القرون العديدة الأخيرة، وكذلك العلاقات الثقافية المتبادلة بين آيرلندا وإنجلترا. وقد رسمت الدراسات الأدبية من هذا النوع خريطة لإضفاء الطابع الكولونيالى على الثقافة الآيرلندية، بالإضافة إلى تصفية الكولونيالية عنها، وطبّقت نظرية ما بعد الكولونيالية على حالة آيرلندا. وترتبط تمثيلات آيرلندا التى نجدها فى ترجمات الأدب الآيرلندى إلى الإنجليزية بمثل هذه التمثيلات الأدبية، حيث تشكل طباقا مكمّلا لها، غير أنه قلّما جرى التصدى لأسئلة الترجمة فى المقاربات ما بعد الكولونيالية للثقافة الآيرلندية، حيث تُبَشِّر أنواع كثيرة من دراسات الترجمة المعاصرة بنتائج مثمرة[١٨]. وتغدو هذه الفجوة غريبة من باب أولى بالنظر إلى ملاحظة **ديفيد لويد** (David Lloyd 1993:97) التى مؤداها أن بوسعنا أن نتبيّن "جماليات الترجمة" فى الشعر الآيرلندي[١٩].

ورغم أن فكرة لويد ذكية هنا من بعض النواحى فإنه ينبغى التشديد على أن الترجمة لا يمكن اعتبارها ببساطة فقدانا لنص[٢٠]. وعلاوة على هذا، كانت توجد فى آيرلندا رُؤى كثيرة لأدب قومي وأنماط كثيرة للنزعة القومية التى يمكن تتبّع أشكال مقاومتها، وقيَمها المتنافسة، وتأكيدها للاختلاف الثقافى فى الترجمات ذاتها، كما سنرى فيما بعد. ومن باب أولى فإن السبب فى الاتجاه إلى ترجمات الأدب الآيرلندى نفسها هو استقصاء هذه الجوانب للتكوين الثقافى الآيرلندى.

وأنماط التمثيلات المشفَّرة فى الترجمة، بالإضافة إلى التباينات الصارخة فى التمثيلات المتباينة لنفس الظاهرة الثقافية، واضحة فى ترجمات وصف تحوُّل **كو هولين** Cú Chulainn عندما يجتاحه الغضب العنيف وسط معمعان المعركة[٢١]. وفى ٧٨-١٨٨٠، قام **ستانديش أوجريدى** بحذف الهياج الشديد الذى اجتاح **كوهولين**، وكان **أوجريدى** يحاول فى ترجماته أن يجعل الأبطال الآيرلنديين أشبه بالنماذج الأصلية الفروسية القروسطية؛ ولم يقدِّم **أوجريدى** سوى إشارة إلى القطعة فى هامش ("فكرة أنه أثناء المعركة زادت قامته":O'Grady 1878-80 2.280 n. 2) . وفى ترجمة **توماس كينسيلا** فى ١٩٦٩ لملحمة Táin Bo Cualingc *[توين بو كولينيى]* ، صار تحوُّل **كو هولين**، على العكس، "نوبة التشوُّه" warp-spasm التى استحوذت عليه، وجرى تمثيله بإسهاب:

> اجتاحت **كو هولين** نوبة التشوُّه الأولى،
> وحوّلته إلى شيء بالغ الضخامة، وخبيث، وعديم
> الشكل، ولم يُسمَع به من قبل. ساقاه ومفاصله، كل
> مفصلِ إصبع وزاوية وعضو من الرأس إلى القدم،
> اهتزَّ مثل شجرة فى فيضان أو عُود بوص فى
> مجرى ماء. وأحدث جسمُه التواءً غاضبًا داخل

جلده، بحيث إن قدميْه وقصبتى ساقيْه وركبتيْه تحولّت إلى الخلف وتحولّ كعباه وربلتا ساقيْه إلى الأمام. وتحولّتْ الأوتار المكوَّرة لربلتى ساقيْه إلى أمام قصبتى ساقيْه، وكانت كل عقدة كبيرة فى حجم القبضة المضمومة لمحارب. وعلى رأسه امتدَّت أوتار صُدْغيْه إلى قفا رقبته، وكانت كل عقدة قوية، ضخمة، أضخم من أن تُقاس، كبيرة فى حجم رأس طفل عمره ثمانية أشهرٍ. وصار وجهه وملامحه تجويفا أحمر: شفط عيناً واحدة عميقا إلى داخل رأسه إلى درجة أنه لم يكن بمقدور كُركى برّى أن يبحث عنها ويرفعها إلى خدِّه خارج أعماق جمجمته؛ وسقطت العين الأخرى على طول خدٍّه. وكان فمه مشوَّها بطريقة عجيبة: تقشّر خدّه إلى الوراء من فكّيْه إلى أن ظهرت الحنجرة، وتحركت بعنف رئتاه وكبده فى فمه وحلقه، ووجَّه فكه السفلى إلى فكه العلوىِ ضربة تقتل أسدًا، ووصلت إلى فمه من حلقه تقشرات ملتهبة كبيرة وكأنها صوف كبش. ودوَّى قلبه بصوت مرتفع فى صدره مثل نباح كلب حراسة فى المرعى أو صوت أسد بين دِببَة. وومضت ضبابات وتدفقات شرِّيرة من النار – مشاعل الغراب باذف Badb[٢]– حمراء فى السُّحُب الضبابية التى ارتفعت تغلى فوق رأسه، وشرسا جدا كان غضبه. والتوى شعر رأسه مثل كتلة متشابكة من شجرة شوكية حمراء مغروزة فى

2: المقصود هو غراب الحرب –المترجم.

فجوة، ولو أن شجرة تفاح مَلَكيـــة بكـــل ثمارهـــا الملوكية تمَّ هزّها فوق رأسه، لكان من النـــادر أن تصل تفاحة إلى الأرض بل كانت كل تفاحة ستعلق فى كتلة من شعره الأهلب بينما يقفُ علـــى فـــروة رأسه من شدة الغضب. وبرزت هالة البطـــل مـــن جبينه، طويلة وعريضة مثل حجر سَنٍّ لمحـــارب، طويلة مثل خطمٍ، وأصيب بالجنون وهو يصلـــصل بتُرُوسه، ويحثُ سائق عربته الحربيـــة، ويُرْهِـــق جنوده. عندئذ، طويلا ومكتنزًا، ثابتًا وقويًّا، طويلا مثل سارية سفينة نبيلة، ارتفع من الوســـط الميـــت لجمجمته سَيْل مستقيم من الدم الأسود كان ينبعـــث منه داكنا وبطريقة سحرية مثل نُزُل مَلَكى عنـــدما يعود مَلِكٌ ينبغى الاحتفاء به فى نهاية يوم شـــتوى (Kinsella 1969:152-53).

والواقع أن الحذف الذى قام به **أوجريدى**، تمثيله الصفرى، أنتجه قومى ثقافى آيرلندى فى ذروة الإمبريالية الڤيكتورية؛ وقد صيغ بغمـــوض ثقـــافى أحسَّ فيه **صامويل فيرجسون** بأنه مرغم على تقديم كتابه المعنون *Versions from the Irish [مخطوطات من الآيرلندية]* بهذه الكلمات: "هناك حاجة إلـــى اعتذار على وقاحة بعض القِطَـــع التاليـــة" (Ferguson [1865] 1978:169). وكان تيار القوالب الجاهزة (الكلاشيهات) الإنجليزية فى زمن **أوجريدى** يعزو إلى الآيرلندى حُبًّا للعنف، واستعدادًا للقتال، ومَيْلا إلى الغضب بسهولة، وحُبًّا للعراك، وأهواءً عنيفة تقود إلى هجمات دون استفزاز. وكان يجرى النظـــر إلى كل هذه الخصال على أنها أسباب وراء واقع أن الآيرلنديين غير قادرين على الحكم الذاتى، مع النظر إلى العاطفية الآيرلندية على أنها الدليل-المضاد الوحيد. ويكتب **ل. پ. كورتيس** L. P. Curtis عن هذا السياق:

> لعبت تهمة عدم الاستقرار أو الانقياد العاطفى دورا مهمًا فى الصورة الإنجليزية عن الكلتيين الآيرلنديين إلى حدّ أنها تستحقّ نظرة أقرب. وبعدم الاستقرار قصد المراقبون الإنجليز أن الآيرلنديين عاشوا ليس فقط بدوافعهم اللاعقلانية وعليها بل مرُّوا بتبدُّل سريع للأمزجة أو العواطف. وهنا قامت صورة الذات الأنجلوساكسونية بعملها، لأن الكبت أو الكبح العاطفى كان الصفة الأرفع تقديرا ... وبين كل مزايا الآيرلندى ربما كانت سمعته المتمثلة في العاطفية هى الأكثر لعنة بقدر ما كان الأمر يتعلق بتقديرات طاقاته السياسية (Curtis 1968:54).

ومأخوذةً كعلامة على الفوضى والتمرد الاجتماعيين، قادت مثل هذه القوالب الجاهزة **[ألفريد] تنيسون** [Alfred] Tennyson إلى الحديث عن "الهستيريا العمياء للكلتيين" فى قصيدة *In Memoriam* (قارنْ L. P. Curtis 1968:54-61). ولهذا فإنه لا غرابة في أن يحذف **أوجريدى** الموتيف الرئيسى فى بناء وثيقته للنزعة القومية الثقافية، ذلك أن من الجلى أن الغضب العارم الذى اجتاح **كو هولين** كان يمكن أن يُقرَأ على أنه تأكيد وتمجيد لهذه الصور السلبية، وتعزيز الحكم البريطانى على هذا النحو(٢٢).

ومن جهة أخرى فإن تمثيل **كينسيلا** جرى إبداعه بعد مرور نصف قرن بعد استقلال الدولة الآيرلندية، بعد عقود من الخمود الآيرلندى والحياد الآيرلندى أثناء الحرب العالمية الثانية. ومن المفارقات أنه كان متزامنا تقريبا مع اندلاع أعمال عدائية نضالية متجددة فى آيرلندا الشمالية وإعادة تأكيد "النزعة البطولية" الآيرلندية. وكانت ترجمة **كينسيلا** من إنتاج شخص منحدر

من إحدى الأسر الآيرلندية الحاكمة فى "لينستر" Leinster. وكان حذف أوجريدى لهذه الواقعة يستجيب للخطاب الكولونيالى بشأن الوحشية وانعدام الحضارة فى آيرلندا، وهو خطاب كان مستعملا لتبرير الإمبريالية الإنجليزية. وعلى النقيض تمثل ترجمة **كينسيلا** إعلانا وتأكيدا للتميز والاختلاف الثقافييْن؛ وقد تشكلت فى سياق التأثير المتزايد للأعراف والمعايير الثقافية الأمريكية بشأن آيرلندا، وكانت تمثل المقاومة ضد الأعراف الفيكتورية والكاثوليكية المتواصلة فى الدولة الآيرلندية، والتى جرى تأكيدها فى مناخ من الوعى المتجدد حول الاضطهاد البريطانى فى آيرلندا الشمالية. والحقيقة أن الترجمة، مثل أشكال أخرى للتمثيل، يمكن أن تستجيب لفرض "القوة الثقافية" من جانب الثقافة السائدة وأن تقود إلى تشيُّؤ الهيمنة الثقافية، مثل ترجمة **أوجريدى** فى الحالة التى جرى شرحها(٢٣)، ، غير أن الترجمة يمكن أيضا أن تمثل تماما مأزقا للنزعة القومية أو التأكيد الثقافى، كما نرى فى ترجمة **كينسيلا** لتشوْه **كو هولين** فى المعركة.

ويكشف تاريخ تمثيل الأدب الآيرلندى المبكر فى الترجمة عن كل من أوجه الشبه مع التمثيل والاختلافات عنه فى ترجمة ثقافات الشعوب الأخرى المستعمَرة كولونياليًا. وفى الحالة التى نتناولها تشكل الترجمات جزءًا من الخلفية بالنسبة لنمو النزعة القومية الثقافية الآيرلندية والمقاومة الثقافية للكولونيالية، واللتين نشأ بدوره منهما الأدب ما بعد الكولونيالى لآيرلندا، كما حدث لدى أمم أخرى أيضا. وتمثل صلات آيرلندا بالثقافات ما بعد الكولونيالية الأخرى الموضوع الرئيسى لهذا الكتاب، ومن الجائز أن المقاومة الثقافية لآيرلندا كما يكشف عنها تاريخ الترجمة، شأنها فى هذا شأن المقاومة العسكرية والأبطال العسكريين لآيرلندا، سوف تقدم الإلهام فى جهات أخرى.

واستعمال الترجمات بهذه الطريقة -كمعيار للتمثيلات- يعنى الانهماك فى دراسة وصفية للترجمة(٢٤). ومن الناحية الجوهرية تأسست الدراسات الوصفية للترجمة على تطورات اللغويات الحديثة: أوضحتْ فرضية سابير-

وورف Sapir-Whorf Hypothesis مدى عمق صلة الثقافة باللغة، غير أنــه، كما يعبر رومان ياكوبسون Roman Jakobson، "تختلف اللغات فيما يجــب عليها توصيله وليس فيما قد تقوم بتوصيله" (Jakobson 1959: 236). وهناك وراء هذه النظرات المتبصِّرة إدراك أنه ليس هناك أى واقع أفلاطونى يجرى تمثيله بطرق مختلفة بلغات مختلفة، بل إدراك أن الواقع تبنيه اللغة نفــسها. وقد نقلت مثل هذه النظرات الحد القاطع لدراسة الترجمــة مــن المواقــف المعتادة إلى استقصاءات للخيارات وإجراءات القرارات التـــى يقــوم بهــا المترجمون عند النقل من لغة إلى أخرى، من ثقافة إلى أخرى[٢٥]. وتكــشف مثل هذه القرارات بدورها إستراتيچية مترجِم، والضغوط الثقافية التى تجرى ممارستها على المترجم فيما يقوم المترجمٍ بإعادة خلق واقع يفــسره نــص مصدر، ووظائف الترجمة فى الثقافة المتلقِّية. ولا تبقى سوى خطوة صغيرة من ذلك الفهم إلى استعمال الترجمات كأداة لتفكيك التمثيلات الثقافية.

وتضع دراسات الترجمة الوصفية -عندما تنكبّ على العملية، والناتج، والوظيفة (Toury 1991)- ممارسات الترجمة فى الزمان، وبالتالى، توسُّعًا، فى السياسة، الأيديولوجيا، الاقتصاد، الثقافة. ولهذا فإن هــذه الحركــة فــى دراسات الترجمة تجمعها قرابة ما بالتاريخانية الجديدة لدراسات الترجمــة. ويشدد پيير بورديه Pierre Bourdieu على أهمية الزمان فى دراسات الفن: "أن نتعامل مع عمل من أعمال الفن التشكيلى على أنه خطاب من المطلــوب تفسيره، وفكّ شفرته، بالرجوع إلى شفرة متجاوزة مماثلة لـ *اللغــة*" *langue* السوسيرية Saussurian يعنى أن ننسى أن ذلك الإنتاج الفنى يكون دائما *أيضا* -إلى درجة مختلفة تتوقف على الفن وعلى الأســاليب المتغيــرة تاريخيــا لممارسته- الناتج product لـ "فَنٍّ"، "ممارسة خالصة دون نظرية"، كما يقول [إميل] دوركهايم [Émile] Durkheim (1977:1-2). وكفَــنٍّ لغــوى، كانــت الترجمة فى كثير من الأحيان تُعتبر من وجهة نظر القواعد اللغوية الدائمــة

(التى قادت إلى اتجاه معيارى فى النظرية) أو من وجهة نظر الإلهام الترانسندنتالى (الذى صار يميل نحو تآكلٍ للنظرية تماما). والحقيقة أن مقاربات الترجمة التى تشدد على الطابع *العملى* للترجمات، أساسها فى المكان والزمان، تأخذ نظرية الترجمة فى اتجاه جديد. إنها تضع الترجمات فى سياقاتها التزامنية synchronic، غير أنها أيضا تكشف العمليات والنماذج التعاقبية diachronic كذلك (قارنْ Bourdieu 1977:9). وبطبيعة الحال فإن مثل هذه المقاربات ضمن نظرية الترجمة تستتبع التحريفية revisionism التى تشكل كل الحقول، وميادين البحث، والخطابات التى تتعلق بنقطة التفاعل الثقافية، بما فى ذلك الإثنوجرافيا والأنثروپولوچيا(٢٦).

وترجمة الأدب الأيرلندى ليست ببساطة ظاهرة تخص العصر الحديث: الواقع أن ترجمة الأدب الكلتى كانت ملمحا مهمًا من ملامح الآداب الأوروبية منذ القرون الوسطى. وعبر الترجمة والاقتباس، انتقل النوع الآيرلندى إيمْراف *Imram*، "رحلة إلى العالم الآخر"، ومختلف أنماط أدب الرؤية، إلى أدب البرّ الأوروپى، لينبعث فى نهاية المطاف فى *الكوميديا الإلهية* *Divina Commedia* لـ دانتى [أليجييرى] Dante Alighieri (بوزويل Boswell). وقد تولّى **چيفرى أوف مونماوث** Jeoffrey Monmouth ترجمة المادة التاريخية الكلتية، فى المحل الأول من التراث الشفاهى الويلزى، فى مؤلَّفه *Historia Regum Britanniae* [=The History of the Kings of Britain = *تاريخ الملوك فى بريطانيا*]. وتمثلت النتيجة، التى تم توسيعها بمواد كلتية وغير كلتية أخرى، فى الأدب الأرثرى فى القرون الوسطى(٢٧). كذلك عرفت عناصر من الأدب الآيرلندى تدفقا مستمرا إلى الأدب الإنجليزى منذ القرون الوسطى. ويوجد وصف نابض بالحياة لانتقال قصة شفاهية آيرلندية إلى الفاتحين النورمانديين لآيرلندا الناطقين بالفرنسية فى مقدمة لقصيدة إنجليزية-نورماندية تروى جوانب من الفتح النورماندى لآيرلندا (Orpen 1892; cf. Bullock-Davies

1966). وجرى أيضا تأكيد أن سبنسر و [ويليام] شكسبير [William] Shakespeare قد تأثرا بالأدب الآيرلندى، وتُبَيِّن موتيفات كثيرة جدا من [جوناثان] سويفت [Jonathan] Swift في *Gulliver's Travels [رحلات جاليفر]* –من بنية الرحلات الإيبيسودية للسرد إلى قامة الليليپوتيِّين Lilliputians والقدرة البوْلية لعذراوات بلاد "بروبدينجناج" Brobdingnag– أوجه قرابة مع الأدب الآيرلندى إلى حد أنه يبدو من المحتمل أن سويفت، أيضا، يعمل كمقتبس أو مترجم لبعض المواد الآيرلندية. ويمكننا فقط أن نضع فرضيات بشأن المبادئ، والتقنيات، والإجراءات التى استرشدت بها ترجمات هذه المواد المبكرة، نظرا لأن من المحتمل أن مواد المصادر الكلتية كانت فى المحل الأول شفاهية وصارت بالتالى مفقودة(٢٨). على أن ترجمة مواد اللغة الآيرلندية إلى الإنجليزية منذ القرن الثامن عشر يمكن توثيقها، لأن المترجمين فى الفترة الحديثة اعتمدوا بصفة رئيسية على نصوص مكتوبة ما تزال موجودة إلى الآن فى معظم الحالات. ومن زمن ماكفرسون إلى شيموس هينى، كانت ترجمة الأدب الآيرلندى المبكر واقعًا مهمًّا للأدب فى اللغة الإنجليزية، وفى حالة الإحياء الأدبى الآيرلندى، ميزت ترجمة واقتباس الأدب الآيرلندى حركة أدبية بأسرها. وتُقدِّم هذه النصوص الأدبية المكتوبة وترجماتها معلومات غزيرة من أجل دراسات الترجمة التاريخية والوصفية المرتبطة بالأدب الآيرلندى، بما فى ذلك دراسات طولية تغطى أكثر من قرنين.

ويركز هذا الكتاب على ترجمة الأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية فى القرنين التاسع عشر والعشرين. ولهذا التراث للترجمة أهمية لأسباب تاريخية ونظرية أخرى غير تلك التى ناقشناها من قبل. إنه أحد التراثات الأكثر استمرارا وإسهابا للترجمة الأدبية بين الثقافات الأوروبية؛ وفى الوقت نفسه فإن تماسك التراث الأدبى الآيرلندى والمجموع الكلى المقيَّد نسبيا للأدب الآيرلندى المبكر يجعلان مجموعة الترجمات أكثر تحديدا بصورة كبيرة من

تبادل الترجمة لِنَقْلٍ بين الفرنسية والإنجليزية. وعلى هذا النحو فإن التخوم الثقافية للترجمة، وكذلك الضغوط التاريخية والسوسيولوچية على الترجمة فى القرنين الأخيرين، تظهر بوضوح أعلى. وبالإضافة إلى هذا فإن الاختلافات عميقة بين الأدب الإنجليزى الحديث والأدب الآيرلندى المبكر، جزئيا بسبب الطابع العتيق والمحافظ للأدب الآيرلندى المبكر. ولهذا فإن إجراء استقصاء لترجمة الأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية يأتى فى طليعة الأسئلة بشأن ترجمة عناصر أدبية مثل النوع الأدبى والشكل الشعرى، وأنماط الشخصيات، وأبنية الحبكات، وما شابه ذلك، أكثر مما يمكن أن يكون الحال بين أدبيْن مرتبطيْن بصورة أوثق. كذلك فإن الأسلوبيات والعناصر الأخرى للياقة الأدبية، بما فى ذلك الفكاهة والنغمة، تطرح على المترجم الإنجليزى للأدب الآيرلندى خيارات مهمة تلقى الضوء على عملية ترجمة وصياغة الناتج المترجَم.

وعلاوة على هذا فإن الاستعمار الكولونيالى لآيرلندا، وإخضاعها الثقافى والسياسى لإنجلترا، يلقيان الضوء على أسئلة بشأن النقل والتبادل الثقافيَّيْن بين ثقافات ذات أوضاع مختلفة جذريا فى شبكة القوة الثقافية. وفى مثل هذه الأحوال، تغدو الترجمة معقدة، نظرا لأنها تجرى فى كثير من الأحوال ضمن "مكوِّن خطير الشأن من التمثيل فى الثقافة الهدف" وموقف تكون فيه "معرفة المصدر... معدَّلة بصورة كبيرة بفعل جدل الانجذاب والنفور" (Carbonell 1996:82). والواقع أن معظم ترجمات المادة الأدبية والتاريخية الكلتية جرت تحت مثل هذه الشروط التى تنشأ عن معوقات الإخضاع الثقافى: حتى **چيفرى أوف مونماوث** قام بتعديل التراثات الويلزية من أجل المجتمع الناطق باللاتينية المرتبط بالفاتحين النورمانديين لإنجلترا. وقد تواصلت ترجمة النصوص الآيرلندية إلى الإنجليزية دائما على طول المحور الرأسى للهيبة والنفوذ الثقافيَّيْن، وهى تقدم دراسة حالة لهذه العملية

التى تستغرق قرونا. وهكذا فإن الشواهد، خاصة تاريخ ترجمة المادة الآيرلندية المبكرة إلى الإنجليزية فى القرنين التاسع عشر والعشرين، تعبّر عن موضوعات إضفاء الطابع الكولونيالى على الترجمة وتصفية الطابع الكولونيالى عنها: يغدو تاريخ الترجمة سجِلا لإخضاع وترويض الأدب الآيرلندى والثقافة الآيرلندية، وتكييفهما مع المعايير والقيم والجماليات الإنجليزية السائدة، حتى عندما تُصَوِّر الترجمات أيضا خطابا آيرلنديا عن التدمير والمقاومة. وتتمثل إحدى الظواهر البالغة الدلالة التى ينبغى رسم خريطة لها فى الجدل بين الإخضاع والمقاومة الذى يحدث فى كثير من الأحيان ضمن ترجمة واحدة. ولأن آيرلندا جرى استعمارها كولونياليًّا – وقاومت الكولونيالية– فى مرحلة مبكرة فى التاريخ، يُبيِّن نشوء النزعة القومية الثقافية فى آيرلندا مسارا ممتدا، يقدم نظرات متبصِّرة ملائمة للمعارك الثقافية الراهنة لدى الأمم ما بعد الكولونيالية، التى تشمل تطور الأدب ما بعد الكولونيالى. ومنتقلا إلى ما وراء الوصف فإن الكتاب الحالى يتجه أيضا إلى أسئلة نظرية تتعلق بتاريخ الترجمة وأيديولوچيتها.

وفى الوقت نفسه تُلْقِى الاختلافات اللغوية الأساسية بين اللغتين الآيرلندية والإنجليزية الضوء على جوانب أخرى لنظرية وممارسة الترجمة أيضا. ذلك أن اللغة الآيرلندية القديمة تمثل نموذجا للغة ميتة؛ وبوصفها كذلك تمثل حالة مقيَّدة تقدم بصيرة فلسفية نافذة بشأن طبيعة ونطاق الترجمة ذاتها. ويقدم التباين بين الثقافة الآيرلندية المبكرة والثقافة الإنجليزية الحديثة بصائر نافذة بشأن ترجمة عوامل تتعلق بالثقافة الاجتماعية والمادية. وللپروتوكولات الثقافية المختلفة للتسمية، وكذلك الاختلافات الفونولوچية الكبيرة بين الآيرلندية والإنجليزية، مقتضيات نظرية أخرى على دراسات الترجمة، كما يوضح نقل الأسماء الآيرلندية فى الترجمة. وفى الفصول ٥-٩ يجرى استكشاف قضايا نظرية من هذا النوع، نلقاها فى كثير من الأحيان فى

الممارسة فى المقام الأول على المستويات الجزئية للنصوص. وكما توضح هذه الفصول، فحتى الأسئلة اللغوية التقنية لها مقتضيات على الاستقصاءات الثقافية، وهى تلقى الضوء على خلق تمثيلات ثقافية، موضحة الاعتماد المتبادل بين الدراسات النظرية والوصفية للترجمة (قارنْ Toury 1995:15)، بالإضافة إلى الاعتماد المتبادل بين مقاربات الترجمة القائمة على كل من الدراسات اللغوية والثقافية (قارنْ Baker 1996). وهى تفتح أمام الدراسات ما بعد الكولونيالية دروبا مدهشة للبحث.

وتمثل هذه الدراسة أول استقصاء موثَّق لترجمة الأدب الآيرلندى المبكر إلى أى لغة. وقد تم إجراء الاستقصاء ضمن إطار المناقشات الراهنة عن الترجمة والتى تقوم على اللغات والدراسات الأدبية، والفلسفة والدراسات الثقافية، والأنثروبولوجيا ونظرية الأنساق[٢٩]. والواقع أن المدرسة العالمية لمنظِّرى الأنساق المتعددة polysystems الذين يكتبون عن الترجمة-ومنهم أكاديميون مثل **إيتامار إيفين-زوهار** Etamar Even-Zohar، **وجدعون تورى** Gideon Toury، و **ثيو هيرمانز** Theo Hermans، **وأندريه لوفيفير** André Lefevere، بالإضافة إلى أولئك الذين يدينون لهذه الأبحاث، مثل **لورانس فينوتى** Lawrence Venuti- يقدِّمون إطار عمل لجانب كبير من الخطاب عن النظرية التاريخية للترجمة، وقد أسهمت أيضا وجهات نظر المنظِّرين الأدبيين ومنهم **چاك ديريدا** Jacques Derrida و **ڤالتر بنيامين** Walter Benjamin فى هذه الدراسة. وتتخذ بعض الفصول كنقاط انطلاق لها وجهات النظر المتعلقة بالترجمة والتى بدأها لغويون مثل **ج. س. كاتفورد** J. C. Catford و **رومان ياكوبسون** وطوّرها بعمق أكبر أكاديميون أحدث، وبصورة خاصة المدارس الأوروبية لنظرية الترجمة. وتبقى فصول أخرى تنكبّ على وجهات نظر الفلاسفة الذين كتبوا عن الترجمة أو وجّهوا اهتمامهم إلى قضايا تؤثر على الترجمة، ومنهم **و. ڤ. أو. كواين**، و **سول**

كريپكه Saul Kripke، و **توماس س. كون**. وفى الوقت ذاته أعتمدُ على مجموع الأدب المتصل بممارسة الترجمة؛ وبالتالى فإن إنتاج **يوچين نيدا** Eugene Nida وآخرين لهم توجُّه عملى يقوم بدور مرجعى بالنسبة لعدد من وجهات النظر. وتوضح هذه الدراسة، بين أشياء أخرى، أن دراسات الترجمة، كحقل، تستفيد من مجموعة متنوعة من المنظورات النظرية، وفى الوقت نفسه أن الدراسات الأدبية والثقافية تستفيد من النظر إلى الترجمة على أنها واقع للتاريخ الأدبى والثقافى. وترتبط فائدة منظورات كثيرة حول هذا الموضوع بنظرة آى. إيه. **ريتشاردز** I. A. Richards القائلة بأن عملية الترجمة "من المحتمل جدا أن تكون النمط الأكثر تعقيدا حدث أن أنتجه إلى الآن تطوُّر الكون" (Richards 1953:250).

وقد جرى فى بعض الحالات تخصيص تطور نظريات الترجمة، مع كتّاب يختارون أمثلة توضح أهدافهم النظرية، بدلا من اختبار نظرياتهم عن طريق تطبيقها على مجموعة عشوائية من النصوص (كما يمكن أن يتمّ فى الاختبار العلمى للنظرية). وعلى النقيض من ذلك، يتمثل سبب من أسباب واقع أن مترجمى الكتاب المقدس كانوا أذكياء فى ممارسة الترجمة فى أن عملهم نتج عن الترجمة المتكررة لعالم متنوع ولكن مغلق من النصوص فى كل سياق لغوى وثقافى يمكن تصوره تقريبا. فقد سمح هذا بالمقارنة وبتطور أنماط بعينها من البصائر والمبادئ البراجماتية/العملية والنظرية. على أنه فيما يتعلق بتطور المنظورات الخاصة بترجمة السوسيولوچيا والأيديولوچيا تغدو ترجمة الكتاب المقدس مقيَّدة بصورة خاصة بغرضها، وبالعناصر الثقافية المعنية، والمعوقات الأيديولوچية، وهكذا؛ وبالتالى فإن النظريِّين من مدرسة مترجمى الكتاب المقدس مقيَّدُون فى منظوراتهم النظرية بأچنداتهم وفرضياتهم الأيديولوچية والثقافية الخاصة(٣٠).

وتحليل مجموعات أخرى من الترجمات الفعلية، وبصورة خاصة مجموعات مغلقة نسبيا من النصوص والترجمات التى يمكن استعمالها بصورة متكررة لمساءلة أُطر معرفية Paradigms[٣] نظرية مختلفة، يمثل أمنية فى سياق عملية فَهْم الترجمة وفى تطوير وشحذ نظرية الترجمة[٣١]. ويمكنِ النظر إلى هذا الكتاب على أنه نموذج مساءلة كهذا، يتطور -حيث سعيتُ إلى فَهْم عملية الترجمة والمقاربات النظرية النوعية للترجمة- عن طريق تطبيق نظريات مختلفة على مجموعة من النصوص الآيرلندية وترجماتها الإنجليزية فى سبيل اختبار مدى فائدة ودوام المادة المتاحة للترجمة. ولوجهات النظر والاستنتاجات الناتجة عن ذلك قابلية تطبيق عامة على الترجمة ككل وربما يكون قد تم التوصل إليها بالاعتماد على مجموعة متنوعة أوسع من النصوص والترجمات. على أن مثل هذه المواد غير المتجانسة يمكن أن تشير إلى أن المشكلات النظرية المطروحة والاستنتاجات التى جرى التوصل إليها تكمن فى مجموعات النصوص المختارة بعناية والمستعملة كأمثلة، ويمكن أن يخفف عدم تجانس مواد الموضوع الاستنتاجات الخاصة بالصلة بين الترجمة، والتاريخ، والأيديولوچيا، التى تنتج عن الاستقصاء الموثَّق للمواد الآيرلندية اللاحقة. وتُيَسِّر مجموعة ثابتة من عَيِّنات النصوص مقارنة ظواهر الترجمة ونشأة نظرة عامة للترجمة؛ وهى تفيد كضابط لدراسات أخرى تنصبّ على حقول اختبار أكثر تنوعا

3: paradigm (پاراديم): عند توماس كون Thomas Kuhn الإطار المعرفى أو الفلسفى أو النظرى أو الفكرى العام لعِلْم أو ثقافة أو تاريخ أو نظرية وتحوُّلاته paradigm shifts هى تحولات هذا الإطار عند حدوث ثورة علمية أو نظرية أو اجتماعية أو غيرها، وهناك مَنْ يترجم هذه الكلمة إلى النموذج الإرشادى أو الإطار الفكرى (انظرْ: *بنية الثورات العلمية*، للمؤلف المذكور؛ ترجمة **شوقى جلال**، سلسلة عالم المعرفة العدد ١٦٨) أو النموذج المعرفى وبالتالى: تحوُّلات النموذج المعرفى (انظرْ: الدكتور محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة -دراسة ومعجم إنجليزى- عربى، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٣، القاهرة) -المترجم.

ولكنْ أكثر عشوائية. وعلاوة على هذا، ولأن مجموع النصوص والترجمات المصدر التي تقوم عليها هذه الدراسات يجرى تقييده، فإن المقاربة المختارة هنا تتمتع بميزة السماح لقارئ بمتابعة وجهات النظر بالتفصيل أو باختيار الاستنتاجات بفحص عدد صغير نسبيا من الوثائق الأولية.

ومع أن الموضوع المحدد لهذا الكتاب يتجه بصورة متكررة إلى الترجمة الأدبية فإنه لا مناص من إبداء ملاحظات قليلة بشأن بؤرة الاهتمام. بحكم طبيعة الأدب المطروح للنقاش هنا تغدو المواد التي ينبغي نقاشها أوسع من المواد المطروحة في معظم دراسات الترجمة الأدبية، وذلك إلى حد بعيد لأن حقل الأدب الآيرلندى المبكر ذاته كان أوسع مما كان الأدب الغربى منذ الرومانتيكيين (قارنْ Eagleton 1983)، بما فى ذلك أنواع وأنماط الوثائق الثقافية التى لم يعتبرها القرن العشرين بوجه عام أدبية. وعلاوة على هذا فإن وظائف الترجمات الإنجليزية للأدب الآيرلندى المبكر لم تكن فى كثير من الأحيان أدبية إلا بصورة هامشية: كان يجرى القيام بها لمجموعة متنوعة من الأغراض من دافع مماثل للأركيولوجيا الثقافية (قارنْ Tolkicn 1936)، إلى التبريرات القومية النزعة. وكنتيجة منطقية لذلك فرغم أن معظم النصوص الآيرلندية المبكرة التى نناقشها فى هذا الكتاب أدبية (ضمن إطار التعريف الموسَّع *للأدب literature* الذى نحن بصدده)، فإن كثيرا من الترجمات نفسها ليست ترجمات أدبية (قارنْ Toury 1948:97).

وداخل نطاق دراسات الترجمة ارتفعت أحيانا أصوات تدعو إلى انتقال هذا الحقل إلى ما وراء الترجمة الأدبية. وهذه الدعوة تمثل جزئيا ردَّ فعل على المأزق النظرى لمقاربة ورش العمل للترجمة، التى سادت المقاربات الأمريكية للترجمة الأدبية لوقت طويل جدا. كما أنها جزئيا نتيجة للحاجة العملية إلى تدريب مترجمين لأغراض غير أدبية -وبالتالى للتنظير بشأن الترجمة فى هذا الضوء- الأمر الذى صار حاسما لدراسات الترجمة فى أى

كيان سياسى متعدد اللغات، سواء الاتحاد الأوروبى، أو الهند، أو الولايات المتحدة. غير أن الدراسات الوصفية لترجمات النصوص الأدبية ستظل تقدم فى كثير من الأحيان، أفضل وأشمل المعلومات بشأن نقطة التفاعل الثقافية، لعدد من الأسباب. أولا، يحتفظ سِجِلّ ترجمة النصوص الأدبية فى كثير من الأحيان بأفضل المعلومات فى سبيل تحليلٍ للعلاقات الثقافية بين مجموعتين، يقوم على مناهج دراسات الترجمة؛ وتتمّ ترجمة معظم أنماط النصوص غير الأدبية بصورة أكثر عرضية وأكثر محلية من النصوص الأدبية المهمة. ثانيا، للنصوص الأدبية بصورة نموذجية تعقيد ثقافى وتشابك ثقافى أكبر من أنماط أخرى من النصوص، الأمر الذى يعكس ليس فقط الجماليات بل القيم والنماذج الثقافية، والأبنية الثقافية أيضا؛ وكثيرا ما تكون الصورة الثقافية صورة حوارية أيضا، بحيث إن النص الأدبى يحتفظ بسِجِلٍّ للتوترات والاختلافات الثقافية. وبالتالى فإن مثل هذه النصوص وترجماتها تمتلئ بصورة خاصة بالمعلومات بشأن النقل الثقافى. كما تقدم الكُلانية holism المعنية فى التحليل الأدبى للنصوص والترجمات الأدبية مزايا غائبة عن مقاربات أخرى للترجمة، معمِّقا كإمكانية كامنة بالتالى كلا من الدراسات النوعية ونظرية الترجمة ذاتها[٣٢]. غير أن القيمة الأكثر أهمية لتحليلات النصوص الأدبية وترجماتها تتمثل فى صقل وتعقيد اللغة الأدبية ذاتها. ورغم نبذ اللغة الأدبية أو استبعادها من بعض مقاربات نظرية الترجمة (مثلا Catford 1965)، فإنها تمثل فى الحقيقة اللغة فى مستواها الأشد ثراء والأكثر تعقيدا. وحاذية حذو **يوچينو كوزيريو** Eugenio Coseriu تلاحظ **مارى سنيل-هورنبى** Mary Snell-Hornby أن "اللغة الأدبية لا يمكن نبذها على أنها مجرد لغة 'منحرفة' deviant، بل على العكس... إنها تمثل بالأحرى الاستغلال الخلاق للقدرة اللغوية الكامنة التى تمثل اللغةُ العاديةُ اختزالا لها" (Snell-Hornby 1988:70: cf. 49ff.). وبالتالى فإن تحليلات ترجمة اللغة الأدبية يجب أن تكون قادرة على التكيف ضمن أى نظرية للترجمة تزعم

لنفسها قابلية التطبيق الواسع؛ والحقيقة أن تفادى تحديات اللغة الأدبية يعرّض للخطر بشدة قيمة أى نظرية للترجمة، ذلك أن اللغة الأدبية، كما سوف أحاول أن أُثبِت فى الفصل ٩، إنما هى اللغة العادية فى صورة أوضح writ large (قارنْ Basso 1990:74-77).

وإذا عدنا إلى مسألة آيرلندا وأدبها فإن هناك أحيانا فائدة فى التركيز على بلد صغير. وفى معرض نصْحِه لشاعر آيرلندى شاب حول كيف يصير عالميا، أوصى **چيمس چويس**: "فيما يتعلق بى، أكتب دائما عن دبلن، لأننى إذا استطعت النفاذ إلى قلب دبلن أستطيع النفاذ إلى قلب كل مدن العالم" (مقتبَس فى Power 1944:65). ويواصل **چويس**: "العام محتوًى عليه فى الخاص"، وهذا توسيع سيكون الكثيرون أقل ارتياحا إليه فى هذا الظرف، الذى جرت فيه تعرية القناع الإمپريالى عن تجليات كثيرة "للعالمية" و"الإنسانوية" الأوروپيتين وصارت فيه من الوضوح بمكان ضرورة تحديد الشروط المميِّزة لتاريخ كل شعب. وبصرف النظر عن هذه القضايا العويصة فإن تاريخ آيرلندا يمثل من نواحٍ كثيرة صورة مصغرة لعمليات الكولونيالية وتصفية الكولونيالية. وفى ١٦١٠ فى *A True Declaration of the Estate of the Colonie in Virginia* [*بيان دقيق عن حالة المستعمرة فى ڤيرچينيا*] كان بوسع مجلس ڤيرچينيا أن يحثّ على استئناف الجهود الرامية إلى استعمار "چيمس تاون" James Town مستعرضا نجاح المسيرة الإمپريالية لإنجلترا فى آيرلندا وإسكتلندا: "الرب نفسه الذى وَحّدَ ثلاث ممالك [إنجلترا، وآيرلندا، وإسكتلندا] تحت قيصر واحد، لن يكون راغبا فى إضافة رابع [أمريكا]، إذا شئنا القضاء على البرودة الثلجية التى تشلّ حماسنا، وتجعلنا باردين إلى هذا الحد فى العمل" (مقتبَس فى Cheyfitz [1991] 1997:111). لقد كانت آيرلندا وليس 'چيمس تاون' "تجربة بريطانيا الرئيسية الأولى فى الإمپراطورية"[٣٣]. وخلال نفس الأعوام التى كانت فيها القوى الأوروبية تقوم باستكشاف وفتح

الأمريكتيْن وآسيا وأفريقيا، حيث أقامت مزارعها الكبرى وفرضت لغاتها وقوانينها، شرعت إنجلترا فى فتح عسكرى شرس لآيرلندا وكانت تقيم المزارع الكبرى فى آيرلندا، وحظرت استعمال اللغة الآيرلندية، وسيطرت على النظام القانونى المحلى. ويكتب **كينسيلا** عن حق: "جرى اختبار تقنيات الكولونيالية فى آيرلندا والمراحل مسجّلة فى الأدب الآيرلندى، فى كلٍ من لغتيْها" (Kinsella 1995:111, cf. 66). وعلاوة على هذا فإن "الرسالة التمدينية -بكلٍ من نوعيْها العلمانى والدينى- المرتبطة بالإمبريالية واضحة فى العلاقات الإنجليزية مع جارة صغرى. وكانت النتيجة وجود برنامج متواصل كان يهدف إلى التحويل الدينى فى آيرلندا، بالإضافة إلى الاستئصال الفعلى للثقافة واللغة المحليتيْن بحلول القرن التاسع عشر. وكما يلاحظ **كينسيلا** بتهكم ومرارة: "كانت آيرلندا أقرب مستعمرات إنجلترا، والأكثر تحضرا بصورة شاملة" (Kinsella 1995:111). غير أن آيرلندا كانت أيضا المستعمرة الإنجليزية الأولى فى الحصول على حريتها فى القرن العشرين، المستعمرة الأولى فى تحرير نفسها دون أن تهزم القوة الكولونيالية فى حرب، مقدمة بذلك نموذجا لحركات التحرر الوطنى التى تلت. ولهذا فإن حالة آيرلندا تتمتع بقدر من الإثارة والأهمية.

والقضايا التى تطرحها نظرية الترجمة ما بعد الكولونيالية "ضخمة gargantuan...، هائلة ومعقدة ومنغمسة تماما فى التواريخ الاجتماعية والسياسية للثقافات والحضارات التى حرثت بقاعا شاسعة من الزمان والمكان" (D. Robinson 1997: 78)، إلى حدّ أن المحلية ربما كانت تقدم أيضا الأمل الوحيد فى التقدم إلى ما وراء التعميمات الفظة إزاء الخصوصية الكافية التى يمكن أن تدفع إلى الأمام أيًا من دراسات الترجمة أو دراسات ما بعد الكولونيالية. وعلاوة على هذا فإن المحلية مهمة لأنه مع عولمة العالم بصورة متزايدة، من المفارقات أنه فيما هو محلى يبقى الاختلاف مستمرا

وجليًا[٣٤]. وإنما على المستوى المحلى بصورة متزايدة يجرى توضيح الاختلافات، والتفاوض عليها، وتفنيدها، والدفاع عنها، في علاقتها بمسار التاريخ. ولهذه الأسباب المتباينة إذن يمثل هذا الكتاب تمرينا فى المحلية. وإذا كان من الممكن النفاذ إلى قلب مجموعة خاصة من الترجمات الآيرلندية ما بعد الكولونيالية فى علاقتها بمصادفاتها وخصوصياتها التاريخية، فإن الأمل يتمثل فى أن تصير النماذج العامة واضحة وفى أنه من العام ستولد بصيرة نظرية. غير أن الخاص يمكن أن يُستعمل بهذه الطريقة فقط إذا تم إخضاعه لتمحيص شديد -ليس بصورة غير مرتبطة "بالقسوة الموسوسة" scrupulous meanness التي تعامل بها چويس مع دبلن فى عمله الأول، Dubliners (أهالى دبلن)[٣٥]- وإذا تمّ احترام الحساسية إزاء الاختلاف وتمت مقاومة دافعٍ يُضفِى طابع الإجمال. وإنما بهذه الروح قمتُ بمساءلة ترجمات الأدب الآيرلندى المبكر -ليس فى المحل الأول لكى أنتقد مترجمين محدَّدين أو لكى أسخر من إستراتيچيات محددة، بل لكى أفهم أعمال المترجمين والترجمات ضمن سياق ثقافى ما بعد كولونيالى واحد لكى أنتهى إلى أن أفهم أعمال الترجمات والمترجمين ضمن سياقات ما بعد كولونيالية بوجه عام، وبعد ذلك لكى أستنطق بتدقيق موسوس مختلف نظريات الترجمة.

ويقتضى مشروع كهذا نوعا من القسوة الموسوسة فيما يتعلق بمنهج الاستقصاء أيضا: ولن يكون من المفيد تفصيل الأمثلة على النظرية أو على السؤال الذى يجرى تمحيصه، كما أنه لا يجب أن ينغمس القائم بالاستقصاء فى الأمثلة الملتقطة لشرح فرضية نظرية، كما ألمحتُ أعلاه. ذلك أن أى نظرية يجب أن تكون قابلة للتطبيق على أى حالة اعتباطية -إذا لم تستطع النظرية أن تصمد لاختبار كهذا فإنه ينبغى تجديدها. ويجرى بناء البراهين الرياضية لتكون قابلة للتطبيق على أى عدد عشوائى، أو شكل، أو منحنًى مغلق- الأمر الذى يتوقف على ما إذا كان عالم الرياضيات يبتكر برهانا فى الجبر، أو الهندسة، أو حساب التفاضل والتكامل. وعندما يحدث أنْ لا يمكن

تطبيق برهان على أى عدد أو شكل عشوائى، فإن دعاوى البرهان يجب تقييدها وتخصيصها: عدد من ١ إلى ١٠٠، شكل مغلق بأقل من خمسة أضلاع، أو ما أشبه ذلك. وفى كثير من الأحيان يتجاهل الإنسانويون أيضا فى مجرى بنائهم للنظرية اهتماما مماثلا يجعل مقترحاتهم قابلة لمجموعة متنوعة واسعة من الأوضاع التاريخية أو الأدبية وبتحديد الميدان الذى تغطيه تأكيداتهم. وقد تمثل أحد أضعف جوانب النظريات الأدبية فى العقود الأخيرة فى الاعتماد على عدد صغير من النصوص - بمعظمها من القرنين التاسع عشر والعشرين، وبمعظمها غربية- كأمثلة. وقد جرى إعلان القوانين الأدبية باعتبارها عالمية فى حين أنه تم تطبيقها فى أفضل الأحوال على الأدب الحديث، أو على الأدب الغربى، أو على الأدب المكتوب، أو على الأدب الرفيع -أو، فى أسوأ الأحوال- على نقطة تفاعل هذه المجموعات الأربع.

وتتعرض نظرية الترجمة لنفس الخطر ويجب أن تتجه إلى ترجمة النصوص بوجه *عام*. وإنها لخيانة لذات مشروع التنظير وإعداد النماذج أن يجرى الإحجام عن اختبار الاستنتاجات من حيث قابليتها للتطبيق على مجموعة متنوعة واسعة من الحالات - فى الحقيقة لاختبار قابليتها للتطبيق على حالة *عشوائية*. ويجب على *نظرية* الترجمة بوصفها كذلك أن تنطبق على *الممارسة* بوجه عام، ويجب أن تشمل ترجمة الأدب الغربى وغير الغربى، الشفاهى والمكتوب، القديم والحديث. ويجب أن تنطبق على ترجمة اللغات الحية والميتة، وعلى الترجمة بين لغات وثيقة الارتباط وبين لغات غير مترابطة كذلك. ويجب أن تكون النظرية ملائمة لمجموعة متنوعة واسعة من السياقات -بين الثقافات السائدة، وبين السائدة والخاضعة، أو العكس. وعندما لا يمكن لنظرية أن يتم تعميمها بالكامل فإنه ينبغى النص بوضوح على ميدانها: باعتبارها تنطبق على الأدب المكتوب أو الشفاهى، النصوص الحديثة أو القديمة، وما شابه ذلك.

ولأسباب كهذه -الهموم المتعلقة بميدان قابلية نظريات الترجمة للتطبيق- عُدْت المرة بعد المرة إلى تاريخ ترجمة حكاية الأبطال الآيرلندية المبكرة *"توينْ بو كولينْيي"* إلى الإنجليزية في القرنين التاسع عشر والعشرين. وقد أفادني هذا النص كمثال *عشوائي* -المعادل في الرياضيات للعدد العشوائي أو الشكل العشوائي، إنْ جاز القول- الذي يتمّ على أساسه اختبار مختلف مسائل ممارسة ونظرية الترجمة. وهو مثال عشوائي مفيد لعدد من الأسباب. لأنه توجد اقتباسات وترجمات كثيرة جدا لـ *"توينْ بو كولينْيي"* إلى الإنجليزية، هي نتاجات ترجمة استغرقت أكثر من قرن، تنتج هذه الحالة قدرا كبيرا من المعلومات التي يمكن استعمالها لاختبار أي فرضية محددة. كذلك يسمح عدد الترجمات بكل من الاستقصاءات التزامنية والتعاقبية، وعلاوة على هذا فإن النص (والأدب الآيرلندي القديم بوجه عام)، يقف على الطريق الموصل بين الشفاهية ومعرفة القراءة والكتابة: مثل معظم الآداب طوال التاريخ في كل مكان في العالم، يمثل الأدب الآيرلندي المبكر أدبا شفاهيا تراثيا، تم تدوينه في هذه الحالة، في الحقيقة، دون اعتراض سبيل حياة التراث الشفاهي البدائي ذاته.

ورغم أن الأدب الآيرلندي المبكر أدب أوروبي فإن *"توينْ بو كولينْيي"* تمثل حالة اختبار مفيدة لأنها من نواحٍ كثيرة تقف بعيدا عن التراث الغربي، وبصورة خاصة الأدب الغربي كما تطور منذ النهضة، أي التراث الأدبي الذي يمثل نقطة مرجعية لمعظم نظريات الترجمة. والأدب الآيرلندي شاذ، إذا استعملنا تعبير **ديفيد لويد** (Lloyd ١٩٩٣). وهكذا فإن الأدب الآيرلندي المبكر يقدم في كثير من الأحيان أوجه شبه مع الآداب غير الغربية أكثر مما تفعل معظم الأمثلة المستعملة في دراسات الترجمة، فتقدم مشكلات مماثلة في الترجمة مثل نصوص من آداب كثيرة غير غربية -الحبكات، وأنماط الشخصيات، والأنواع الأدبية، والمؤسسات الأدبية، والثقافة، والاقتصاديات، وما شابه ذلك، والتي هي غير مألوفة بالنسبة للجمهور الأمريكي أو

الأوروبي. وكنصوص لغة ميتة، يظل الأدب الآيرلندى القديم يمثل مشكلات مهمة أخرى حول نظرية وممارسة الترجمة. وتفيد هذه الملامح فى اختبار ما إذا كانت الأفكار المقترحة بشأن الترجمة بوجه عام مقيَّدة فى الحقيقة بصورة ضمنية فى ميدان قابليتها للتطبيق. وأخيرا فإن السياق الأيديولوجي المشحون الذى أُعِدّت فى سياقه ترجمات الأدب الآيرلندى المبكر، بالإضافة إلى المكوِّن الملحوظ فى النفوذ والسيطرة الثقافيين بين الثقافة الآيرلندية والإنجليزية، يفيد فى أن يضع فى الصدارة مسائل ذات أهمية هائلة، مقدِّمًا استقصاءً للترجمة الأدبية فى سياق ما بعد كولونيالى يُسهِّل المقارنة مع الترجمة عند معظم الأمم التى تخرج من السيطرة الإمبريالية. ولهذه الأسباب العديدة، تمثل ترجمة الأدب الآيرلندى المبكر حالة اختبار ممتازة لنظرية وممارسة الترجمة: حيثما تفشل القرارات العامة فى النهوض بحالة النصوص الأيرلندية المبكرة بوجه عام و *"توين بو كولينيى"* بوجه خاص، فإن الانهيار ذاته مُثقِّف لأنه يحدد ميدان سريان المفعول للنظرية المعنية - الحدود التى يجرى ضمن إطارها تقييد النظرية.

وتؤكد **سامية محرز** Samia Mehrez، فى معرض كتابتها عن الأدب الفرانكفونى ما بعد الكولونيالى فى شمال أفريقيا، أنه:

> لا مناص من أن نشأة واستمرار نموّ الأدبيْن الأنجلوفونى والفرانكفونى ما بعد الكولونيالى من المستعمرات السابقة على المشهد الأدبى العالمى بالإضافة إلى الأقليات الإثنية المتزايدة فى عواصم العالم الأول سوف يتحديان ويعيدان تعريف مفاهيم سائدة كثيرة فى نظرية الترجمة تتواصل مناقشتها وتطويرها ضمن إطار التقاليد الراسخة "للنزعة الإنسانية" و"العالمية" الغربيتيْن (Mehrez 1992:121).

ولعلنا نتساءل ممَّ يتألف هذا التحدي؟ وحيث إن هذه الدراسة تسعى إلى إجابات عن السؤال الذى تطرحه [سامية] **محرز**، ينبغى أن نعترف فى البداية بأنه لا وجود لنموذج واحد للترجمة فى سياق ما بعد كولونيالى، تماما كما أنه لا يوجد مسار واحد للتاريخ فى كل الأمم ما بعد الكولونيالية. ورغم أن **[تيچاسوينى] نيرانچانا** (Niranjana (1991 [Tejaswin] تقدم تحليلا قويا للترجمة كأداة لاستعمار الهند، يعطى **[سوچيت] موخيرچى** (1994) [Sujit] Mukherjee منظورا مختلفا عن الترجمة فى هذا السياق ذاته، موضِّحًا أنماط المقاومة الماثلة فى الهند ضمن إطار الترجمة. وبصورة مماثلة تقدم **[سامية] محرز** (Mehrez 1992) منظورات بشأن المقاومة النصية فى المستعمرات الفرانكفونية فى شمال أفريقيا، وحتى **[ريشار] چاكمون** (Jacquemond 1994) يناقش، مركِّزا على مصر، العلاقات المتبادلة بين ممارسات الترجمة الفرنسية والعربية. ويقوم **[نورمان] سيمز** (1983) [Norman] Simms بتوثيق مجموعة متنوعة من تقنيات الترجمة ووظائفها، وغاياتها، عند شعوب المحيط الهادى، ويناقش **[بيثينته] رافاييل** (1993) Vicente] Rafael الإمپريالية ضد الناطقين بلغة التاجالوج Tagalogs ومقاومتهم اللتين يمكن رسم خريطة لكل منهما فى تفاعلات الترجمة المرتبطة بالاستعمار الكولونيالى الإسپانى للفيلِيبِّين(٣٦). وبين أشياء أخرى تختلف التواريخ، والثقافات، والامتزاجات اللغوية، ومراحل تصفية الكولونيالية لهذه الأوضاع المتباينة، وعلى هذا فإن الترجمة فى كل وضع سوف تلعب دورها الخاص وستكون لها صورتها المحددة. ولا حاجة بى إلى القول إنه ليس كل نقطة تجرى مناقشتها أدناه سوف تنطبق بالفعل على كل سياق ما بعد كولونيالى. غير أن أحد الجوانب الفعالة للترجمة فى السياق الثقافى الآيرلندى يتمثل فى أنه يمكن النظر إليها على أنها تغيرت على التناوب: إنما من خلال تجسيد منظورى المستعمِر الكولونيالى والمستعمَر كولونياليًّا، وتوضيح سمات الاضطهاد والمقاومة، التى نشأت عبر مراحل متعددة خلال مائتى عام تقريبا

يمكن رسم خريطة لهذا التراث للترجمة بدقة، وهى فترة تتتبَّع آيرلندا من الاستعمار الكولونيالى عبر المقاومة الثقافية والعسكرية إلى تصفية الكولونيالية. وتقدم الترجمات الآيرلندية، بوصفها كذلك، مجموعًا متنوعًا غنيًا من الأمثلة يُعْتَمَدُ عليه فى فهم ظواهر مماثلة فى مختلف أنحاء العالم وفى دمج الترجمة ما بعد الكولونيالية فى نظرية الترجمة.

والحقيقة أن تناقضات ومفارقات الترجمة تستحوذ على اهتمام القارئ فى الفصول التالية. كيف يمكن لترجمات "رديئة" أن تخدم غايات ثقافية مهمة؟ ما هى الاستنتاجات التى يمكن استخلاصها من حالة شكل أدبى غير مألوف يمكن ترجمته إلى شكلين يتسمان بأوضاع متناقضة تماما فى هيراركية الأنواع الأدبية فى الثقافة المتلقية؟ كيف يمكن أن يحدث أن تخدم التناقضات المستقطبة لإستراتيچية الترجمة وظيفة موحدة ضمن نسق للترجمة؟ كيف ينبغى أن نفهم Catch-22(٤) الخاصة بنظرية الترجمة حيث تقود الترجمة الفونولوچية للأسماء إلى التخلى عن مفهوم "الاسم" فى حين أن الاحتفاظ بوظيفة "التسمية" يضفى الإبهام على التشفيرات الدلالية [السيمانطيقية semantic] والعلاماتية [السيميوطيقية semiotic] الجوهرية فى الأسماء ذاتها؟ ما هى الاستبصارات التى يمكن اكتسابها من ارتباط إبهام اللغة الأدبية والبحث عن وضوح النظرية؟ إن التناقض، والمفارقة، والتحريفات، والتعارضات المتبادلة، والألغاز، ماثلة فى صميم هذه الاستقصاءات، وهى تفضى إلى إعادات تقييم للمفاهيم النقدية المتعلقة بالترجمة.

وفى الدراسات التالية أبحث عددا من النصوص الهدف يمكن أن يعتبرها كثيرون بصورة أدقّ "اقتباسات" أو "مُحاكيات"، مثل ترجمات **ستانديش أوجريدى** لحكايات "مجموعة ألستر" Ulster Cycle التى يحتوى

4: Catch-22: عنوان رواية تاريخية ساخرة للكاتب الأمريكى **جوزيف هيلر** Joseph Heller والمقصود: الطابع المزدوج لنظرية الترجمة –المترجم.

عليها عمله المؤلف من مجلدين *History of Ireland [تـــاريخ آيرلنـــدا]*، أو ترجمات **أوجوستا جريجورى** فى *Cuchulain of Muirthemne [كو هـــولين مورثيڤنه]*. وفى اختيارى للنصوص المترجمة، أحذو حذو **چدعون تورى** فى تعريفه العريض جدا للترجمة: "ستتمثل ترجمة ما فى أى نص فى لغة هدف يُقدَّم أو يُنظر إليه بوصفه كذلك ضمن إطار النسق الهدف ذاته، مهما كانـــت الأســـباب" (Toury 1982:27; cf. Toury 1980:14,37,43-45). ويـــستعمل **لوفيڤير** (Lefevere 1992b) فى دراساته لفظة rewriting ["إعادة الكتابـــة"]، لكى يُدْرِج ما يُعتبر عادةً اقتباسات وترجمات على السواء (انظرْ على وجـــه الخصوص 47). وعلاوة على هذا فهو يؤكد (Lefevere 96ff.) أهمية اعتبار كل الترجمات وليس فقط تلك التى تلائم مفهومنا المحكوم بالزمن عن ما هى ترجمة مـــا. وبـــصورة مماثلـــة يلاحـــظ **إيڤـــين-زوهـــار** (Even-Zohar 1990:51,74-75) أن التقييدات الضيقة بشأن ما يعتبر ترجمة تعنى اســـتبعاد معظم منتجات النقل بين اللغات من معظم الخطاب الأكاديمى حول الترجمة. وفى كثير من الأحيان تقدِّم نصوص مثل نصوص **أوجريدى** و **جريجـــورى** الموجَّهة بشدة نحو الجمهور المتلقِّى، أدلة مهمة بشأن الترجمة بوصفها شكلا للتمثيل وبشأن اقتباس النصوص الأدبية والمواد الثقافية الأخرى فـــى نقطـــة تفاعُل الثقافات. والحقيقة أن مثل هذه الترجمات تكون فى كثير من الأحيـــان هى الأكثر توضيحا بشأن عملية تمثيلات تفسير الثقافة الآيرلندية. وعـــلاوة على هذا فإن تركيزا على نصوص الترجمة، بما فى ذلك النـــصوص التـــى كانت رائجة عند معاصريها، مهما كان إغراؤها قليلا لزماننـــا أو ثقافاتنـــا، يساعد على دفع مستوى المناقشة بشأن الترجمة إلى ما وراء مسائل الـــذوق وعلم الجمال إلى مسائل أوسع تتعلق بالجماليات التاريخية. والترجمة كعملية هى، بمعنى ما، تجريد من الجماليات؛ وهذا أمر جوهرى إذا كـــان لدراســـة الثقافة والترجمة أن تفلت من طغيان القيم المعاصرة وأن تركز على الترجمة باعتبارها ظاهرة للأنساق الأدبية والثقافية.

١: "كل فلسفة هي 'نقد للُّغة'" (1961:36-37).

٢: انظرْ [طلال] أسد (1986) [Talal] Asad للاطلاع على تاريخ لهـذا الإضفاء لطابع المفاهيم، وكذلك على نقد له. قارنْ أيضا نيرانجانـا (1992) Niranjana.

٣: Bhabha 1994; Budick and Iser 1996; Cheyfitz [1991] 1997; Simon 1994, 1996: 7ff., 134ff.

4: انظـرْ Venuti 1992:7-8,68-69,161; Bassnett 1992:66ff.; A. Benjamin 1989: ch. 5, 1992. وحول علاقة الترجمة بالتحرير، والتـاريخ الأدبي، والنقد، انظرْ Lefevere 1992b: chs. 9-12.

5: وهو اتجاه نجده، على سبيل المثال، عند Bassnett and Lefevere 1990: 1-13; Toury 1995, 1987; Snell-Hornby 1988, 1990; Simon 1996; Pym 1992; Talgeri and Verma 1988; and Dingwaney and Meier 1995. قارنْ أيضا Baker 1996.

6: الكتاب الذين يختارون الكتابة بلغة ثقافة سائدة و/أو حاكمة يمكـن أيضا أن يختاروا إستراتيجيات مقاومة للكتابة، إستراتيجيات تتحدَّى الموقـف الوحيد اللغة والوحيد الثقافة بحزم للثقافة الـسائدة المعنيـة. وضـمن هـذا النموذج، تصير الأعمال الأدبية بمعنى ما ترجمات لنفسها. وتوجد أمثلة في Sommer 1992; Mehrez 1992; and Simon 1994.

٧: يعالج هادفيلد و ماك ڤياج (Hadfield and McVeagh (1994:3, 8 بعض المشكلات النظرية فى تمثيل الأمم والثقافات القومية، خاصةً بقدر ما يتعلق الأمر بآيرلندا.

٨: انظرْ Luhmann [1984] 1995:10 and passim.

٩: تجرى مناقشة مفهوم الاختلاف فى العلاقة بالترجمة وإستراتيچيات تأكيد الاختلاف فى المقالات التى تم جمعها فى Graham 1985، وتشمل إنتاج Derrida; Venuti 1992, 1995; Gentzler 1993:ch.6; Bassnett 1993:ch.7; Bassnett 1992; Godard 1990; de Lotbinière-Harwood 1991; Vieira 1994; and Dingwaney and Maier 1995 بين آخرين.

١٠: إننى أستعمل تعبير postcolonial [ما بعد كولونيالى] للإشارة إلى أحداث لاحقة للاستعمار الكولونيالى (انظرْ D. Robinson 1997:13-14, case 2) [أى: منذ حدوث الاستعمار الكولونيالى وليس منذ تصفية الكولونيالية– المترجم]. ولهذا فإنه فى حالة آيرلندا قد تعود الدراسات ما بعد الكولونيالية إلى القرن الثانى عشر فى بعض الحالات. ويقوم كيبيرد (-Kiberd 1995:5 6,15ff.)، معتبرا أن الكتابات ما بعد الكولونيالية تبدأ عندما "يصوغ كاتب محلى نصًا ملتزما بالمقاومة الثقافية"، بدلا من الكتابة التالية لانسحاب المحتل الكولونيالى، بتوضيح أننا يمكن أن نرى مثل هذه المقاومة بوضوح بحلول القرن السابع عشر فى الأدب الآيرلندى.

١١: يُفنِّد كيبيرد (Kiberd 1996, 1998) هذا الرأى، متخذا الموقف الذى مؤداه أن التطوُّعيِّين الآيرلنديين Irish voluntarity تخلَّوا عن لغتهم فى القرن التاسع عشر، فصاروا أوائل المهاجرين الثقافيين إلى الحداثة.

١٢: توجد مناقشة أكثر تفصيلا لهذه المعادلة فى -Cronin 1996: 104 5ff.,119,134; Cheng 1995:98ff.

١٣: بما ينسجم مع الاستعمار الكولونيالي الفرنسي والبريطاني للكلتيِّين، جرى إثبات أن مختلف ملامح اللغات الكلتية، وبصورة خاصة التحوُّل الأصلي وترتيب الكلمات على نسق الفاعل-الفعل-المفعول به في اللغة الآيرلندية، تدلّ على أن اللغات والثقافات الكلتية كانت غير مرتبطة بلغات وثقافات أوروبية أخرى. فقط في ١٧٨٦ أشار **ويليام جونز** William Jones إلى أن الكلتيِّين كانوا "أوروبيِّين" بتراثهم وأدرجهم في فرضيته الهندو-أوروبية المقترحة. وقد استمرت الآراء الأسبق وامتدت في القرن التاسع عشر عندما قضى عليها متخصصون في اللغويات الكلتية؛ ومع ذلك، كانت الشكوك بشأن الأصل الهندو-أوروبي للآيرلندية قوية في القرن العشرين بما يكفي لقيامها بتحديد إستراتيجية مناقشة النفي الحاسم من جانب **[رودولف] تورنيسين** [Rudolf] Thurneysen في مؤلفه *Grammar of Old Irish [قواعد نحو اللغة الآيرلندية القديمة]*، المنشور أصلا باللغة الألمانية في ١٩٠٩، حتى عندما كان الآيرلنديون يصعِّدون المقاومة ضد الحكم البريطاني.

١٤: في نهاية المطاف من المحتمل أن تكون المكانة الأنطولوچية للآيرلنديين كشعبٍ مستعمَر كولونياليًّا هي التي أبقت على هذا الخطاب حيًّا ولهذا السبب فإن الكثير من استنتاجات **إدوارد سعيد** بشأن الاستشراق يمكن تطبيقها على آيرلندا. وبعد الاستقلال فقط، اندفعت آيرلندا نحو أوروبا نفسها (Kiberd 1995).

١٥: وجهات نظر **چويس** معقَّدة، انظرْ المناقشة في M. Tymoczko 1994b:39ff.

١٦: لاستعمال الترجمة لبناء أدب قومي تارخ طويل، يسبق الكولونيالية زمنيًّا. انظرْ Delisle and Woodsworth 1995:ch.3.

١٧: تشمل دراسات أخرى تطبّق نظرية ما بعد الكولونيالية على الأدب والثقافـــة الآيرلنـــديين؛ Cheng 1995; Deane 1985, 1986; Duffy 1994; Eagleton, Jameson, and Said 1990; and Nolan 1995.

١٨: توجد نظرة عامة ممتازة وشاملة لتـــاريخ الترجمـــة والأعمـــال المترجمة فى آيرلندا فى **[مايكـــل] كـــرونين** [Michael] Cronin، غيـــر أن معالجة **كرونين** لأى ترجمة موجَزة بالضرورة بسبب نطاق بحثـــه وهـــو لا يتبع مقاربة ما بعد كولونيالية للموضوع. ورغم أن **كرونين** يبحث بـــصورة موجزة الكثير من الترجمات التى نبحثها فى هذا الكتاب، فإن تركيزه ينصبّ على عملية الترجمة بوجه عام، وليس على قضايا نصية أو نظرية محـــدَّدة؛ وعلاوة على هذا فإنه لا يعالج قضايا ترتبط بأمثلة عن ترجمة الأدب أو اللغة الآيرلنديين المبكريْن *فى* حدّ *ذاتهما*.

وقضايا نقطة التفاعل الثقافية والأدبية فى ترجمـــة الأدب الآيرلنـــدى المبكر إلى الإنجليزية والآيرلندية الحديثة يناقشها أيضا **[فيليـــپ] مـــاركوس** (1970) [Phillip] Marcus و **[فيليپ] أوليـــارى** (1994) [Phillip] O'Leary على الترتيب، ولكنْ لا أحد منهما يتناول هذه الموضـــوعات مـــن منظـــور دراسات الترجمة. انظرْ أيضا **لويـــد** (Lloyd 1982, 1987) حيـــث يجـــرى التصدى أيضا لقضايا الترجمة. ويـــستنتج **كيبيـــرد** (Kiberd 1995:624) أن "النهضة الآيرلندية كانت من الناحية الأساسية تمرينا فى الترجمة"، غير أنـــه يُحْجِم عن مناقشة أى ترجمة من ترجمات الأدب الإنجليزى المبكر، متجاهلا إنتاج **كينسيلا**، على سبيل المثال، بعبارة.

١٩: يعزو **لويد** (Lloyd 1993:92-93) "جماليات الترجمة" هـــذه إلـــى الحاجة المحسوسة إلى أنه "يجب أن ينطق شعر قومى بصوت واحد"، مطابقا بين لجوء قوموى إلى ثقافة جيلية Gaelic ريفية تتلاشى بالفعل. وهو يلاحظ أنه "ليس إلى تلك الثقافة فى حد ذاتها يتمّ اللجوء، بل بالأحرى إلى 'صقلٍ' أو

"ترجمة" لجوهرها، الذى يجرى تتبُّعه وسط البقايا المتشظية من حياة ماضية هلكت بجانبها الأكبر بالفعل". وعلاوة على هذا، كانت عملية الصقل فى معظم الأحيان "نقيض الإضافة، مقتضية بدلا من ذلك التخلص من المواد غير الجوهرية".

٢٠: صارت هذه النقطة شيئا مألوفا فى الكتابة عن الترجمة، انظرْ، على سبيل المثال، Simon 1994: 21ff.

٢١: **كو هولين** هو البطل الرئيسى فى "مجموعة ألستر" فى الشكل القروسطى السائد لهذه المجموعة من الحكايات. ويسير **كو هولين**، وهو ابن أخت ملك ألستر **كونهوفور** conchobor وأبٍ فوق طبيعى (عادة الإله **لوج** Lug)، فى الدرب المألوف للأبطال. وهو ينضج مبكرا، حاملا السلاح فى عمر السابعة، ويُثبِت نفسه فى أعمال بطولية خارقة، وفى السابعة عشرة من عمره يصمد لأبطال "ألستر" فى حكاية *"تويِنْ بو كوالينيى"*. وهو، مثل معظم الأبطال، متقلِّب، خطِر على القبيلة بالإضافة إلى الأعداء، وهو يقتل ابنه الوحيد. ويموت فى عمر مبكر، فيما كان يقاتل وحده من جديد، بعد أن كسر الـ جيسا geasa الخاصة به (تُتَرْجَم فى كثير من الأحيان إلى taboos [تابوهات، مُحَرَّمات]، انظرْ الفصل ٦ أدناه) من أجل المحافظة على شرفه وشرف "ألستر".

وقد صار كو هولين اهتماما رئيسيا فى الإحياء الأدبى الآيرلندى، ذلك أن هذه الشخصية تلخص البطولة الآيرلندية. وكان شخصية رمزية ترتبط بصورة خاصة بكلٍ من **باتريك [هنرى] بيرس** Patrick [Henry] Pearse و و. ب. **ييتس**. ويخلِّد تمثال لموت **كو هولين** نحته **أوليفر شيبارد** Oliver Sheppard ذكرى عصيان يوم عيد القيامة "إيستر" Earter Rising [لأنه حدث فى أسبوع عيد القيامة -المترجم] فى عام ١٩١٦ فى مكتب البريد العام فى دبلن.

٢٢: أُربك هذا الموتيف وصدم مترجمين مبكّرين آخرين كذلك وبالتالى يتم حذفه أو تخفيفه. اُنظرْ أدناه، الفصل ٦، قارنْ O'Leary 1994:257-58 n.141.

٢٣: حول فكرة "القوة الثقافية" cultural strength اُنظرْ Cabral [1973] 1994:60; Said 1978:25. وتُعتبر دراسة **سعيد** للتمثيلات الأكاديمية للثقافة الإسلامية وصِلاتها بالفن، والأدب، والسياسة، الدراسة النموذجية لاستقصاء التمثيل فى الدراسات ما بعد الكولونيالية. ومن الغريب أن **سعيد** أدرج فى استقصائه القليل جدا من البحث التفصيلى عن الترجمة بما هى كذلك.

٢٤: قارنْ Toury 1995, 1982, 1980; Lambert 1989; Lefevere 1992b.

٢٥: للاطلاع على مقاربات لدراسة خيارات المترجمين، اُنظرْ Lefevere 1992b; Jiří Levý 1967; Gorlée 1994:ch.4؛ ومراجع أخرى استشهدنا بها.

٢٦: اُنظرْ، على سبيل المثال، Bourdieu 1977, and Clifford and Marcus 1986. كما تناقش **نيرانچانا** (Niranjana 1992) أهمية التاريخ فى بحث الترجمة.

٢٧: يقدِّم **لوميس** (Loomis 1959:chs. 8, 11-13) نظرة عامة على هذه التطورات. وفى وقت لاحق صار Celtic history [تاريخ الكلت] لمؤلفه **چيفرى** رائجا من جديد وأمدّ **شكسبير** Shakerpeare من طريق **هولينشيد** Holinshed بالمادة، بما فى ذلك قصة [الملك] لير Lear.

٢٨: تُوجَد مناقشة للترجمة فى التراثات الشفاهية فى ١٩٩٠ M. Tymoczko.

٢٩: يقدِّم **جينتزلر** (Gentzler 1993) نظرة عامة ملائمة على أحدث نظريات الترجمة.

٣٠: سمحت أيضا مجموعة من الدراسات تستعمل أدب العبرية الحديثة واليديش كحالات اختبار باستقصاء متماسك لبعض أوجه نظرية وممارسة الترجمة، غير أن اتساق الافتراضات النظرية كان أحيانا عاملا مقيِّدًا فى هذه الدراسات.انظرْ Even-Zohar 1990 ومصادر أخرى استشهدنا بها. هناك أيضا مجموعة أساسية من دراسات الحالة تتعلق بالترجمة فى كيبيك. انظرْ، على سبيل المثال، Brisset 1989, 1996; Homel and Simon 1988; de Lotbinière-Harwood 1991; Simon 1992, 1994, 1995; Woodsworth 1994:61ff.; and Mossop 1994.

٣١: يلاحظ **چاكمون** Jacquemond أن "فرضيتين رئيسيتين حققتا تقدُّمًا بصورة تاريخية فى السنوات الأخيرة ودفعتا الأكاديميين إلى إعادة النظر فى مقاربتهم لدراسة الترجمة. وهما (أ) أن الموضوع الأثير لدراسات الترجمة، أى النص المترجَم، لا يمكن تحليله بدون فهم شامل لظواهر الاتصال والإبداع اللغويَّيْن عندما تحدث ضمن إطار الجماعة اللغوية والثقافية التى ينتمى إليها النص، و(ب) لا يمكن، بالتالى، فَهْم الترجمات من خلال مجرد تحليل لغوى أو أدبى: بل يجب تحليلها فى علاقتها بسياقها الاجتماعى والتاريخى" (Jaquemond 1996:2.93). لهذه الأسباب، يشير **چاكمون** إلى أن دراسات تراثات محدَّدة للترجمة تكون قيِّمة بصورة خاصة.

٣٢: قارنْ Snell-Hornby 1988:29ff.,51ff; Gorlée 1994:14ff.. وربما كان لتدريب المترجمين فى التحليل الأدبى فوائد عملية أيضا؛ وعلى سبيل المثال فإن مترجما متناغما مع الأخيلة فى نص لن يكون بحاجة إلى أن يكابد العملية الآلية المستهلكة للوقت والمرهقة المتمثلة فى تحليل الحقول المعجمية التى تصفها **سنيل-هورنبى** (Snell-Hornby (1988:71ff..

٣٣: يؤكد **[إريك] شييفيتز** (27 :1993) [Eric] Cheyfitz، مقتبسا **ريتشارد بيل ديڤيز** Richard Beale Davis، أن المزارع الكبرى فى ڤيرچينيا

حددت النموذج للإمبريالية البريطانية وفيما بعد الإمبريالية الأمريكية. انظرْ Hadfield and McVeagh 1994 للاطلاع على توثيق التماثلات الوثيقة الموجودة فى الخطابات الخاصة بآيرلندا وأمريكا. وكان البيان الپاپوى *Laudabiliter* قد برَّر سيطرة إنجلترا على آيرلندا منذ القرن الثانى عشر، جاعلا بذلك رسالة تَمْدِين للآيرلنديِّين وهدايتهم سائدة حتى زمن **هنرى الثامن** (Hadfield and McVeagh 1994:9) ومواصلا توجيه الخطابات بعد ذلك أيضا. وتشدِّد الخطابات بشأن آيرلندا على الحالة الوحشية، والأرض الخالية، بربرية ووحشية الشعب، بنفس النتائج العملية بالنسبة لآيرلندا كما بالنسبة للعالم الجديد من ·حيث الأرض والسلطة. ويجرى تشبيه الآيرلنديين بالهنود [الأمريكيين]، ويلاحظ أحد المؤلفين أن الآيرلنديين "أفضل قليلا من آكلى لحوم البشر" (Hadfield and McVeagh 1994:77). انظرْ أيضا الفصل ٢ أدناه.

٣٤: انظرْ المقالات التى تناقش هذه النقطة عند **أنتونى د. كنج** (1977) Anthony D. King.

٣٥: يستعمل **چويس** هذه التعبير فى رسالة إلى **جرانت ريتشاردز** Grant Richards، بتاريخ ٥ مايو ١٩٠٦.

٣٦: أيضا يفحص كلٌّ من **باسنيت** (1997) Bassnett و **دينجوانى و مبير** (1995) Dingwaney and Maier استجابات الترجمة للظلم الثقافى عبر العالم. انظرْ (1997) D. Robinson للاطلاع على نظرة عامة ممتازة عن نظرية الترجمة ما بعد الكولونيالية.

١

كنائيات الترجمة

هذا ما حاولتُ أن أفعلـــه، أن آخـــذ أفـــضل القصص، أو أية أجزاء من كل منها يـــتلاءم مـــع بعضها البعض، وبهذه الطريقة أن أعطى وصـــفا واضحا لحياة وموت **كوهـــولين**. وقد حذفتُ قـــدرا كبيرا اعتقدتُ أنكم لن تهتموا به لسبب أو لآخـــر، غير أننى لم أُضِفْ إليها من عندى شيئا كان يمكن أن يفيد؛ سوى جملة أو شيء من هذا القبيـــل مـــن حين لآخر لربط مختلف الأجزاء معا.

أوجوستا جريجورى، *كو هولين مورثيمنه*

Augusta Gregory, Dedication, *Cuchulain of Muirthemne*

تتمثل حقيقة لافتة للنظر من حقائق الدراسات الأدبية المعاصرة فى أن مختلف فروع النظرية الأدبية قد تقاربت على نفس البصيرة: كلّ قَصّ هـــو إعادة قَصّ. وقد بذل التفكيـــك deconstruction، وكـــذلك أصـــوله النقديـــة، قصارى الجهد لإيضاح أن الكُتّاب ببساطة لا يبدعون نصوصا أصلية: إلـــى حد كبير يعتمد العمل الأدبى على النصوص التى سبقته، وفضلا عن هذا فإن الأدب يكون عن الأدب بقدر ما يكون عن الحياة. وليس هناك فقط نص text وسياقه context بل أيضا نسيج من التناصّ intertextuality يربط النصوص

بأعمال أدبية أخرى، بكلٍّ من الأصول النصية السابقة والنصوص المعاصرة على السواء. وعلى هذا النحو فإن العمل الأدبى، شأنه فى هذا شأن الترجمة، يعتمد على نصوص سابقة: كل منهما ليس "وحدة دلالية semantic أصلية"، وكل منهما "مشتقّ وغير متجانس"(١). كلُّ كتابة writing إعادة كتابة rewriting.

وقد انتهت دراسات الأدب الشفاهى -أى، آداب معظم شعوب العالم فى الوقت الحالى وآداب معظم الثقافات الماضية، الآداب التى تشتمل على كل من الفولكلور والملحمة الشفاهية، وكذلك مختلف أنماط الأداء الأخرى- إلى استنتاجات مماثلة. ومن المتفق عليه أن تقنيات المحتوى، والشكل، والأداء لأى أغنية أو حكاية تقليدية، على سبيل المثال، تنشأ من نماذج patterns راسخة يرثها الراوية [السارد] أو المغنِّى وتنتقل بدورها إلى أولئك الذين يخلُفونه، وقد لخّص ألبرت لورد Albert Lord، حاذيا حذو ميلمان پارى Milman Parry، واضع نظرية التأليف الشفاهى لملاحم مثل *الإلياذة Iliad*، و *بيوولف Beowulf*، و *أنشودة رولان La Chanson de Roland*، هذه النظرة بإيجاز: "الصورة التى تتبدَّى ليست فى الواقع صورة صراع بين المحافظ على التراث والفنان المبدع؛ إنها بالأحرى صورة المحافظة على التراث عن طريق إعادة الإبداع المتواصلة لهذا التراث. والمثل الأعلى قصة حقيقية يُعاد قَصُّها بصورة جيدة ودقيقة (Lord [1960] 1964:29, cf. 99ff.)". كل إبداع creation إعادة إبداع re-creation.

ويعترف رُواة الفولكلور بدَيْنهم الخاص للرُّواة الذين سبقوهم، كما يمكن أن نرى فى قصص عدد من أشهر القصاصين الآيرلنديين فى القرن العشرين. وتختم پيج سييرز Peig Sayers إحدى حكاياتها هكذا: "هذه قصتى، وإذا كانت فيها كذبة، فلتكنْ. لقد سمعتُها منذ وقت طويل من أبى. وكان يملك عالم القصص" (مترجَمة في O'Sullivan 1966:204). وعلى نحو مماثل فبعد

رواية صيغة من قصة **ديردرا** Deirdre story، يستنتج **إيامون آ بورك** Éamon a Búrc أن: "هذه هى الطريقة التى سمعتُ بها تلك القصة عندما كان يرويها أبى، **ويليام بورك أوف إيرد مهور** William Burke of Aird Mhór" (مترجَمة فى O'Sullivan 1974:29).

وعلى هذا فإن الأعمال الأدبية إنما هى إعادات إبداع، أو إعادات قصّ، أو إعادات كتابة، سواء أكانت شفاهية أو مكتوبة، قديمة أو حديثة. والنظر إلى الأدب بهذه الطريقة مفيد لفهم جوانب الأعمال الأدبية الفردية، والتراثات الإنسانية، والأنساق الأدبية، كما أن استكشافا لأنشطة إعادات القصّ أو إعادات الكتابة، لسمات وخصائص إعادات القصّ وإعادات الكتابة، يقدِّم نظرات نافذة محتملة لكل مستويات الاستفسار الأدبى. كما أن من المحتمل أن يُلْقِى بحث بهذه الطريقة التى يعمل بها نمط محدَّد من إعادة الكتابة الضوء على أنماط أخرى من إعادة الإبداع، أو إعادة الكتابة، أو التطويع (ومنه الترجمة التطويعية) refraction(٥). وقد شدد منظِّرُو الترجمة، خاصة **أندريه لوفيڤير**، على أن الترجمة صورة واضحة جدا لإعادة الكتابة. ولدَى أبحاث الترجمة والترجمات الكثير الذى يمكن أنْ تُعَلِّمه عن طبيعة الأدب ككل؛ وبالمقابل فإن أبحاث إعادات القصّ وإعادات الكتابة لديها الكثير الذى يمكن أنْ تُعَلِّمه عن الترجمة كعملية والترجمات كمنتجات.

ورغم أن الترجمات "من المحتمل أن تكون الصورة الأكثر راديكالية لإعادة الكتابة فى أدب، أو ثقافة" (Lefevere 1985:241)، فإنه ينبغى تصنيفها مع صيغ أخرى لمعالجة النصوص الأولية، بما فى ذلك الصيغ السينمائية

5: أستعمل التطويعات (ومنها الترجمات التطويعية) كمقابل عربى للكلمة الإنجليزية refractions ويترجمها الدكتور **محمد عنانى** إلى الانحرافات/الانكسارات (انظرْ كتابه المشار إليه فى هامش سابق)؛ والحقيقة أن الانحرافات أو الانكسارات التى تتناولها المؤلفة فى هذا الكتاب إنما هى فى المحل الأول تطويعات قامت بها فى أيرلندا، كما توضح المؤلفة، السلطة الكولونيالية البريطانية والحركة القومية الضيقة الأفق والمؤسسة الدينية والأخلاق الفيكتورية –المترجم.

للنصوص، وصيغ الأطفال، والنقد، والمجلات، والقصص الأدبية، والأنثولوجيات [المنتخبات]، وما شابه، وهى جميعا تشكّل تطور الأدب والثقافة[٢]. ولا يقتصر الأمر على أن النصوص الأدبية نفسها صُوَر من إعادة الكتابة، ذلك أن النصوص الأدبية لا توجد وتعمل ببساطة فى صورتها الأولية، والواقع أن الأعمال الأدبية "مُحاطة بعدد من... النصوص التى جرى تطويعها refracted" (Lefevere 1982a: 13; cf. 1982b: 4-8, 16-19). ولأن النصوص التى جرى تطويعها مُعالَجة من أجل أنواع مختلفة من الجمهور، أو مكيَّفة مع نظريات أدبية أو أيديولوجيات محدَّدة، فإنها مسئولة إلى حد كبير عن تحديد قاعدة معيارية مُكرَّسة/معتمدة canon والاستمرار بها وإعادة تحديدها. والترجمة صورة من صور تطويع العمل الأصلى، صورة من الكتابة التى تعنى إعادة الكتابة.

وتتمثل سمة مميزة أساسية لإعادات الكتابة وإعادات القصّ فى أنها كنائية metonymic. و *الكناية metonymy* مجاز من مجازات الكلام تحلّ فيه صفة مميزة أو جانب من وحدة entity محلّ الوحدة أو يحلّ فيه جزء محلّ الكل[٣]. وعلى هذا النحو فإن عبارة twelve keels sailed the sea [أقلعت اثنتا عشرة رافدة قعر[٦] فى البحر] كنائية لـ *twelve ships sailed the sea* [أقلعت اثنتا عشرة سفينة فى البحر]، حيث تحلّ كلمة *keels* [روافد قعر]، وهى أجزاء من السفن، محلّ الكل *ships* [سُفُن]. وربما كانت أشهر كناية فى أدب القرن العشرين هى كناية **جيمس جويس**: "bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing" [= البرونزية والذهبية كانتا تُصغيان إلى قعقعة حصان ضخم قوى] ، الجملة الافتتاحية للحلقة الحادية عشرة من *يوليسيس Ulysses*، حيث "bronze by gold" [البرونزية والذهبية] كنائية لساقيتى الحانة، الحمراء الشعر والشقراء حيث يجرى تمثيلهما على الترتيب بصفات

6: عارضة رئيسية على طول قعر السفينة -المترجم.

لون شعرهما. والجوانب الكنائية لإعادات القصّ الأدبية واضحة بوجه خاص فى حالتين: حالة الأدب التقليدى الشفاهى وحالة الأدب الأسطورى، المكتوب وكذلك الشفاهى.

ويؤكِّد **چون فولى** John Folcy (Foley 1987:199ff.) أنه عندما يتم قصّ حكاية شفاهية تقليدية فإن القصّ يكون كنائيًا على مستويات عديدة. فبالنسبة لكل جمهور تقليدى يستدعى كلُ قصٍ بصورة كنائية كلَّ صُوَر القصّ السابقة لحكاية شارك فيها الجمهور، وعلاوة على هذا فإن القصّ يُضفى الطابع اللحظى ويُشيء بصورة كنائية كامل التراث الذى يشترك فيه الجمهور والقصَّاص. وهكذا، على سبيل المثال، فإن الجمهور اليوغسلافى التقليدى فيما كان يسمع **أڤدو ميودوڤيتش** Avdo Međedović وهو يغنِّى أغنية عن **ماركو كراليڤيتش** Marko Kraljević استدعى كل المناسبات الأخرى التى غنَّى فيها **أڤدو** نفس الأغنية، ولكن أيضا كل صِيَغ المُغنِّين الآخرين لنفس الملحمة، وفيما وراء ذلك كل مغامرات **ماركو** المتباينة وتراث الملحمة الصربية-الكرواتية ككل بكل حكاياتها الملحمية الكثيرة، وأيضا علاقة ذلك التراث الملحمى بثقافة وتاريخ الجماعة (٤). وفى الوقت نفسه، كان شكل الملحمة التى يجرى غناؤها كنائيًا أيضا للصيغ، والإيقاع، والنوع، وطرق التأليف الشفاهى فى التراث الصربى- الكرواتى.

وفى فرنسا فإن أداءً شفاهيا لـ "La belle et la bête" [الجميلة والوَحْش] لم يؤدِّ فقط إلى استدعاء كل الترجمات الشفاهية والمكتوبة السابقة لهذه الحكاية بل كل صيغ نمط الحكاية AT 425C (أو حتى AT 425، كل مجموعة حكايات رعاية الحيوانات)، وأيضا الثقافة الشعبية التراثية لفرنسا(٥). وعلاوة على هذا فإن شكلها كان كنائيًا لمختلف التقاليد السردية لحكايات العجائب فى فرنسا، من فتح وإغلاق إشارات النوع الأدبى إلى الجوّ القروسطى للخلفيات. كما أن الجمهور الأيرلندى وهو يسمع فينّ Finn حبيسا

فى البرويدين bruiden ("نُزل، قاعة ولائم، منزل، قصر جنيات") يلتصق فيه **كونان** Conan بمؤخرته بدِكَّة [= مقعد خشبى أو معدنى طويل]، استدعى بصورة كنائية كل الصيغ السابقة لنفس الحكاية، وكذلك النوع الأدبى لحكايات البرويدين، والمجموع الكامل للثقافة الشعبية الفينيانية Fenian، والأدب الآيرلندى التراثى بوجه عام. وفى الوقت نفسه فإن جوانب أخرى من التراث الشفاهى فى آيرلندا –مثل الشكل السردى (بما فى ذلك 'التعاقبات الإيقاعية السريعة' runs لتراث حكايات العجائب الآيرلندى) ، وعلاقة تراث البالاد ballad [قصيدة أو قصة تسرد حكاية شعبية] الفينيانى بالتراث السردى، والمكانة الهيراركية [الهرمية] لمختلف أنواع الحكايات حيث تقف الحكايات الفينيانية فى القمة– يجرى استدعاؤها أيضا بصورة كنائية(٦).

وتُلقِى الضوء على قوة هذا الخطاب عن كنائيات إعادات الكتابة وإعادات القصّ كإطار لمناقشة الترجمات تلك السمات المميزة لإعادات الكتابة وإعادات القصّ الأكثر ألفة لدى الباحثين الأدبيين الأكاديميين: الصيغ المكتوبة للأساطير(٧). كل قصٍّ telling إعادة قصٍّ retelling: لا توجد قصص يصدق عليها هذا أكثر من الأساطير، التى لا توجد لها "أصول/ نُسَخ أصلية" originals. فالأساطير تتحدَّر من أعماق الزمن –الحقيقة أن هذا هو معنى أن تكون القصة تراثية. وحتى إذا افترضنا أنه كانت توجد ذات مرة لحظة إبداع واحدة لأسطورة محدَّدة (وهو ما سيوافق معظم مُنظِّرى التراث الشفاهى على أنه الحال عادة)، فوراء لحظة الإبداع تلك يكمن مجموع ضخم من أنماط الحكايات والنماذج الأصلية archetypal patterns التى تعيد الأسطورة العمل عليها وتردّ إليها حيويتها(٨).

وحجة **چون فولى** بشأن الأدب التراثى الشفاهى يمكن مدّها لتشمل حالة إعادات كتابة الأسطورة، التى تتمثل أكثر أمثلتها اعتيادا فى التراث الغربى فى إعادات العمل على الأساطير الكلاسيكية والتوراتية، مع أن

إعادات كتابة السيرة الأرثرية Arthurian legend [سيرة الملك أرثر] وقصص **دون خوان** Don Juan أو **فاوست** Faust يمكن استخدامها لإيضاح هذه المبادئ نفسها. وقد ظلت إعادات كتابة الأساطير الكلاسيكية تمثل إنتاجا رئيسيا في الأدب الغربي، من *مسخ الكائنات Metamorphoses* لـ **أوڤيد** [**پوبليوس أوڤيديوس ناسو**] Ovid [Publius Ovidius Naso] إلى *اينياس Eneas* الفرنسية القديمة، و *سير أورفيو Sir Orfeo* الإنجليزية الوسطى، عبْر *ترويلوس Troilus* لـ **شكسبير** Shakespeare و *فيدرا Phèdre* لـ [**چان باپتيست**] **راسين** [Jean Baptiste] Racine، إلى *يوليسيس* لـ **چويس**، و *أنتيجون Antigone* لـ [**چان**] **أنُوي** [Jean] Anouilh، و *أسطورة سيزيف Mythe de Sisyphe* لـ [**ألبير**] **كامو** [Albert] Camus. والحقيقة أن أي صيغة مفردة من هذه الأساطير تعيد إلى ذاكرة القارئ كل الصيغ الأخرى لنفس القصة: الجزء [صيغة واحدة] يمثل المجموع الكلي للأسطورة. وتستدعي *يوليسيس* **چويس** لدى القارئ ليس *أوديسة Odyssey* **هوميروس** بل *يوليسيس* **دانتي** و *يوليسيس* **تينيسون** وحتى صيغة **تشارلز لام** من الـ*أوديسة* Odyssey للأطفال، بعنوان *The Adventures of Ulysses* [*مغامرات يوليسيس*]. والحقيقة أن **يوليسيس** مثال نموذجي على الجانب الكنائي لإعادات العمل الأدبية على الأساطير، ذلك أنه من أجل فَهْم قصة **چويس** عن دبلن في ١٦ يونيو ١٩٠٤، ينبغي أن يكون القارئ على معرفة مسبقة بصيغ أخرى لأسطورة يوليسيس وإلا فإنه يخرج بتصوُّر غريب جدا عن **يوليسيس** في الحقيقة ولن تكون لديه على الإطلاق فكرة مُرْشدة لفتح مغاليق البنيان المعماري العام architectonics لعمل **چويس**(٩).

ومثل رُواة الفولكلور، يستخدم الفنانون الأدبيون الجانب الكنائي من إعادة القصّ الأسطورية بوسائل قوية وإنْ كانت متميزة. ويستخدم المؤلفون عادة صيغة معيارية مكرسة للأسطورة كمعيار ضمني للمقارنة، التي يقدِّر

الجمهور على أساسها الرؤية الخاصة للمؤلف. ولكى تُحْدث إعادة القصّ الأسطورية تأثيرها الكامل، ينبغى أن يكون الجمهورِ معتادا على مثل هذه الصيغة المعيارية المكرسة للأسطورة كخط أساس لتلقيهم لإعادة القصّ الأسطورية. وعندما يقوم مؤلف القرن العشرين لـ*إينياس Eneas* الفرنسية القديمة بإبراز **إينياس** Aeneas كعاشق، وليس باعتباره المؤسس البطولى والمكرَّس (ربما كانت **ديدو** Dido[٧] ستقول حتى إنه ممسوس بفكرة أحادية) لروما، فهو يتحدث مع معاصريه عن الأهمية النسبية للحب والحرب فى حياة الإنسان، مستخدما *الإنيادة Aeneid* كمعيار لعمله هو[١٠]. وعندما كتب **چيرودو** Giraudoux *حرب طروادة لن تقع La Guerre de Troie n'aura pas lieu*، فقد اعتمد على واقع أن الجمهور يعرف أن حرب طروادة ستقع، وأنهم على معرفة وثيقة بالـ*إليازة*، وإنْ كان هذا فقط عبر تطويعات كخط أساس لفهْم إعادة عمله على الأسطورة. وعلى هذا النحو فإن المؤلفين يضعون غاياتهم الثيمية thematic فى إعادات الكتابة عبر عملية كنائية. ويسمح الجانب الكنائى لإعادات القصّ لقصّاص أو كاتب بأن يقوم بتكييف أسطورة راسخة أو توسيعها أو حتى تدميرها وبأن يظل مع هذا يشارك فى التراث ويستمرّ به.

وهذه أمثلة عن الطرق التى يجب أن يحيل بها القارئ، لكى يفهم أى صيغة لأسطورة وأن يقدِّرها حق قدرها، صيغة محدَّدة إلى التراث الأسطورى بكامله. وفى الوقت نفسه فإن إعادة الكتابة هذه لأسطورة كلاسيكية ترمز بصورة كنائية إلى المجموعة الأسطورية الكبرى التى تمثل القصة المفردة جزءًا منها[١١]، إلى الأدب القومى أو اللغوى المحدد الذى تُشكِّل الصيغة المفردة جزءًا منه، إلى مجموع تراث الأدب الغربى المكتوب

7: **ديدو**: ملكة قرطاجنة التى وقعت فى حب **إينياس** (فى الإنيادة) وانتحرت عندما هجرها – المترجم.

منذ الإغريق، وأيضا الميراث الشفاهى الهندو-أوروپى الأسبق. ومن المفارقات أن المرء يجب أن يعرف أسطورة ما بالفعل لكى يفهم حكاية أسطورية ولكى يدرك مضمون صيغة محددة من الأسطورة، غير أن الأسطورة نفسها لا توجد منفصلة عن صيَغ نوعية[١٢]. ومع أن الجانب الكنائى من إعادات كتابة أسطورية واضح بصورة خاصة لأن محتوى النصوص يمثل مجموعات كلية أضخم (كل عائلات النصوص)، فإن كل الأدب يعمل بهذه الطريقة ولا تنحصر الجوانب الكنائية فى المحتوى. كما أن بعض جوانب الجماليات الأدبية poetics، خاصة الشكل الأدبى، كنائية أيضا فى الأدب المكتوب كما فى الأدب الشفاهى. وعلى هذا النحو فإن سونيتا إنجليزية واحدة، على سبيل المثال، تستدعى كل سونيتات **شكسپير** و **پترارك** **[فرانتشيسكو پتراركا]** Petrarch [Francesco Petrarca]، وكذلك تراث كتابة السونيتات بأكمله[١٣].

ويمثل المستوى الكنائى لنص مستوى واحدا فقط من مستويات كثيرة: المستوى الأدبى، بطبيعة الحال، ولكن أيضا المستوى الاستعارى metaphoric. ومن اللافت للنظر أن المستوى الاستعارى يمكن أن يُعَمِّمَه الجمهور، بحيث يصير هو أيضا كناية. وعلى هذا النحو ينبغى، على سبيل المثال، أن نقرأ فى *أنتيجون* **أنُوِى**، مقاومة **أنتيجون** لـ **كريون** Creon باعتبارها استعارة لمقاومة النازى، غير أنه يمكن النظر إليها بالمقابل على أنها كنائية لكل المقاومة البشرية للظلم فى كل مكان وفى كل زمان. وتُيَسِّر المستويات الكنائية للأدب توسيع الجوانب الاستعارية لنص بحيث يكتسب هذا النص أيضا مغزى كنائيًا، بحيث يصير رمزًا لكل التجربة البشرية الأعرض، على سبيل المثال. وهذا أحد الأشياء التى يعنيها الناس عندما يتحدثون عن الطريقة التى "تصير" بها الأسطورة "عالمية" أو عن الطريقة التى يتكلم بها الأدب العظيم بما يعزز "الوضع البشري".

وداخل الأعمال الأدبية تعمل أيضا أنواع أخرى من الكنايــات. ومــن المعتاد أن تستدعى قطعة من الأدب ثقافتها عبر إشارات أو تفاصيل مترابطة منطقيا أو مؤثرة بصورة ملحوظة، وهى نموذجيًا أجزاء أو جوانب من الثقافة مُشْبَعة بمغزى علاماتى [سيميوطيقى] semiotic ورامزة للثقافة ككل، مــن ناحية البنية الموضوعية والتجربة الذاتية على السواء. وعلى سبيل المثال فإن الإحالات إلى أماكن مهمة أو أحداث تاريخية رئيسية أو نماذج قرابة يمكن أن تصلح لتحديد مكان للعمل الأدبى ضمن سياق أوسع للزمان، والمكان، والبنية الاجتماعية، مُسْتَدْعِيةً، على هذا النحو، تلك السياقات الثقافية الأوسع (انظــرْ Basso 1990). وبهذا الخصوص، تمثل هذه العناصر الثقافية داخل عمل أدبى استدعاءات كنائية للثقافة ككل، بما فــى ذلــك ثقافتهــا الماديــة، التــاريخ، والاقتصاد، والقانون، والأعراف، والقِيَم، وهكذا. ولهذا فإن الأبنية الكنائيــة داخل نصوص أدبية تكون كثيفة النسج، مُحِيلةً إلى جوانب متباينة من النسق الأدبى وإلى أنساق ثقافية أخرى مماثلة.

والسمات الكنائية للأدب أساسية بالنسبة للطرق التى يــتم بهــا تَعَلُّــم الأدب، وإدراكه، ومعرفته، وهى -علــى هــذا النحــو- أساســية بالنــسبة لإبِيستِيمولوچيا epistemology الأدب. ولأن أعمالا أدبية مفــردة يمكــن أن تمثل كلِّيات ومقولات أدبية مجردة أوسع، فإن الكائنات البشرية قادرة على أن تتعلم وتدرك أنماط الحكايات، والأجناس الأدبية، وأنواع الأدب، والأشــكال، وهكذا إلخ، من عَرْض محدود لأمثلة أدبية. والأدب، شأنه فى هذا شأن اللغة، لا يجرى امتلاك ناصيته ببساطة عبر العرْض الشامل لأمثلة، كما أن الإنتاج الأدبى ليس ببساطة مسألة نسخة طبق الأصل لما جرى تعلُّمه. ذلك أن تعلم الأدب يقتضى التعرُّف على النماذج وامتلاك ناصيتها و -كما هو الحال مع اللغة- فإن مسائل الفعالية والتوليدية generativity معقدة.

والكناية فى إعادات الكتابة وإعادات القص الأدبية جانب مهم أيضا فى الاستمرار والتغيُّر الثقافيَّيْن. فهى تسمح بتكييف المحتوى والشكل التراثيين مع ظروف وأحوال جديدة، مما يفسح المجال للتغيير فى الوقت الذى يستبقى فيه حسًّا سائدا بالمحافظة على عناصر أوسع للتراث. والحقيقة أن البُعْد الكنائى للأدب يجعل الجمهور التراثى قادرا على أن يصحح أخطاء أو حذوف الرُّواة التراثيين (والتسامح معها)، وعلى أن يحصل على المتعة فى حكايات تُرْوَى بطريقة موجزة أو ملغزة، وعلى أن يملأ الثغرات فى الأنسجة السردية. وهو يجعل الرواة الشباب قادرين على أن يتعلموا من غيرهم، وعلى أن يصححوا أو يُحَسِّنوا صيغ معلميهم، وعلى أن يستمروا ليصيروا حتى أساتذة أعظم منهم. كما أن منظِّرى الأداء ينتهون إلى فَهْم كيف أن الإشارات allusions –التى تشمل الإحالات إلى أماكن مرتبطة بالحكايات التراثية– إنما تمثل أعمال قصٍّ كنائية للحكايات ذاتها (Baumann and Briggs 1990:75; Basso:1990: chs.6 and 7; Miner 1990:94,151-54; Plett 1991:135-164)(١٤).

ويتشبث أولئك المعيدون للكتابة بصورة خاصة والذين يُسَمَّوْن بالمترجمين بالجوانب الكنائية للأدب طول الوقت. وفى ترجمات أعمال من الثقافات والآداب التى ترتبط بنسق المتلقى receptor system –على سبيل المثال، الأنساق الأدبية التى تشكل مع نسق اللغة المتلقِّية نسقا كبيرا megasystem، كما يفعل الأدب الفرنسى والأدب الإنجليزى مع بعضهما البعض– تكون معظم الجوانب الكنائية للنص المصدر source text، المرتبطة بنماذج أدبية وثقافية، شفافة بالنسبة للجمهور المتلقى الخاص بالمترجم. وحتى مع ثقافة منعزلة إلى حدّ ما، يشكل كثير من الجوانب الكنائية للنصوص فى كثير من الأحيان مشكلات قليلة نسبيا للجمهور المتلقِّى للترجمة. وعلى هذا النحو فإن الجمهور المعاصر الناطق بالإنجليزية يفهم بكل وضوح الإشارات

العامة لروايات روسية من القرن التاسع عشر مثل *أنّا كارينينا Anna Karenina*؛ فالحبكة وأنماط الشخصيات مألوفة، رغم أن بعض جوانب الثقافة الروسية، مثل مبادئ القانون أو استخدام الألقاب أو أسماء التكنية أو المغزى الرمزى للساموفار[٨]، قد لا تكون مألوفة. ومثل هذه الأعمال فى الترجمة قابلة للدمج فى القواعد المعيارية المكرَّسة canons للأدب العالمى -أو على الأقل تلك القواعد المعيارية المحدَّدة ضمن الإطار العام للثقافات الغربية- بسهولة نسبية. ولكنْ ما الذى يحدث عندما تكون الجوانب الكنائيــة للقــصة مبهمــة عويصة وليست شفافة بالنسبة للجمهور المتلقي؟ وكيف ينبغى أن يترجم مترجمٌ عملا تكون شخصياته، وحبكته، وشكله، ونوعه الأدبى، وإشاراته الأدبية -إذا اكتفينا بذكر بارامترات[٩] parameters قليلة لنسق أدبى- غير مألوفة و"غير قابلة للقراءة" من جانب الجمهور المتلقى المقصود للترجمة؟

والخطاب الذى يجرى تطويره هنا عن إعادة الكتابة وعن الجوانب الكنائية للأدب إطار فعّال بوجه خاص لمناقشة ترجمة أدب غير مكرَّس non-canonical أو مهمَّش. ونظرا لأنه توجد أنماط كثيرة للآداب غير المكرَّسة والمهمَّشة، ينبغى أن أوضِّح أننى أتكلم هنا فى المحل الأول عن الأدب الذى يغدو مهمَّشا لأنه أدب ثقافة مهمَّشة. والهدف هو أن نبحث بصورة نوعية نصوصا جرى استبعادها أو إسقاطها من القاعدة المعيارية المكرَّسة -أو، بدقة أكثر، القواعد المعيارية المكرَّسة- للأدب العالمى كما حدَّدَتْها وجهات نظر غربية. وتوجد فى كثير من الأحيان -فى الحقيقة: عادةً- عقبات ضخمة تواجه المترجمين الذين يرغبون فى المجيىء بنصوص ثقافة مهمَّشة إلى جمهور ثقافة-سائدة: مسائل تتعلق بتفسير الثقافة المادية (مثل الطعام، والملبس،

---

8 أو: السَّماوِر: آنية لإعداد الشاى -المترجم.

9 بارامتر parameter: العنصر أو العامل الثابت، خاصةً الذى يصلح كحدّ -المترجم.

والأدوات) والثقافة الاجتماعية (بما فى ذلك القانون، والاقتصاد، والأعـراف، وهكذا إلخ)، والتاريخ، والقِيَم، والنظرة إلى العالم؛ ومشكلات مع نقل سـمات أدبية مثل النوع الأدبى، والشكل، وتقاليد الأداء، والإشارات الأدبيـة؛ وكـذلك المسائل التى لا يمكن تفاديها لنقطة التفاعُل interface اللغويـة. ولكـل هـذه الأسباب فإن عبء المعلومات على ترجمات مثل هذه النـصوص المهمَّـشة يكون فى كثير من الأحيان عاليا جدا -إنه فى الواقع معرَّض لأن يغدو عاليـا بصورة لا تُغتفر. ولأنه لا المحتوى الثقافى ولا الإطار الأدبـى لمثـل هـذه النصوص مألوف للجمهور المتلقى، فإن مـشكلات التلقِّـى التـى تطرحهـا النصوص المهمشة فى الترجمة حادَّة. وتتمثل طريقة أخرى فى التعبير عـن هذه النقطة فى أن نقول إنه على حين أن نصا مهمشا إنما هو إعادة قـصّ أو إعادة كتابة من أجل جمهوره الأصلى، فإنه ليس من أجل جمهور متلقٍ لترجمة نص. ويغدو المترجم فى الوضع المفارق المتمثل فى "قـصّ قـصة جديـدة" للجمهور المتلقِّى، حتى عندما يُطوِّع للقارئ نصًّا أصليًّا ويعيد كتابته -وكلمـا كانت ثقافة وأدب المصدر أبعد، كانت القصة جديدة بصورة جذريـة بالنـسبة للجمهور المتلقي[٤٥]. والأدب الآيرلندى المبكر مثال على أدب مهمش، وكـان المترجمون الذين ينقلون الأعمال الأدبية الآيرلندية إلى ثقافات أخرى فى وضع "قصّ قصة جديدة" بصورة متكررة.

والطريقة التى يمثل بها نص أدبى بصورة كنائية الـسمات المميّـزة لنسقه الأدبى وفى نهاية المطاف السمات المميّزة لثقافته بأكملها هى ما يجعل ترجمة نصّ من ثقافة مهمشة بالغة الصعوبة. إذ يأخذ المترجم على عاتقـه مسئولية ضخمة عندما يشرع فى إنتاج نصّ يغدو ممثلا لـلأدب المـصدر بأكمله وفى الحقيقة الثقافة المصدر بكاملها من أجل الجمهور المتلقـى. ولا ينبغى التقليل من شأن التضمينات السياسية مثل التمثيلات كما أوضح **نورمان سيمز** (١٩٨٣) و **تيجاسوينى نيرانجانا** (١٩٩٢)، على سبيل المثال، والحقيقة

أن السيطرة على صورة الثقافة المصدر والتراث الأدبى المصدر هى التى جعلت ترجمة نصوص آسيوية بعينها مثيرة للجدل و"شائكة" للغاية فى القرن العشرين. غير أنه علاوة على مسألة السياسة، فإن الافتقار إلى الاعتياد على الجوانب الكنائية للنصوص الأدبية للثقافات المهمشة هو الذى يجعل من الصعب، إلى حد كبير، على جمهور الثقافات السائدة دَمْج النصوص المهمشة فى قواعدهم المعيارية المكرسة، بغضّ النظر عن أى حاجز لغوى أو حتى أيديولوچى. فما الذى يحدث عندما لا يفهم الجمهور الكنايات -عندما لا يفهم الجمهور الإشارات signals الأدبية، الشكل، النوع الأدبى، الثقافة؟ وباختصار ماذا يحدث عندما يكون على المترجم أن يحكى قصة جديدة؟

ومنذ الشكليين formalists الروس، صار من المألوف أن نقول إن اللغة الأدبية لغة غير مألوفة defamiliarized، وهو ما سنعالج مقتضياته الضمنية بالنسبة للمترجِم فى الفصل التاسع، غير أن من المتفق عليه بوجه عام أنه إذا صارت اللغة الأدبية غريبة بصورة بالغة أو غير مألوفة بصورة بالغة، فإنه لا يكون بالمستطاع فهمها. ذلك أن عبء المعلومات يكون أثقل من أن يُفهم و، فى حالة الترجمات، لا يكون بمستطاع الجمهور المتلقى أن يفهم النص المترجَم(١٦). وهى أيضا الحالة التى لا يكون فيها الناس بارعين جدا فى سماع قصص جديدة: إن لدينا الميل إلى أن نعيد تفسيرها، ونعيد تشكيلها بحيث تصير صيغا من قصص نعرفها بالفعل. وقد قدمت **لورا بوهانان** (١٩٦٦ Laura Bohannan) خلاصة لهذه الظاهرة فى مقالها الذى صار الآن كلاسيكيا عن حَكْى قصة *هاملت Hamlet* على جمهور تقليدى فى غرب أفريقيا. فبعد أن اختارت أن تحكى *هاملت* لأنها أحسَّت أن القصة "عالمية"، اكتشفت **بوهانان** أثناء السرد تعارضات جوهرية عديدة بين الحكاية وتوقُّعات جمهورها. ومثلما كان يمكن أن يفعل أى جمهور فى ثقافة تراثية شفاهية، سرعان ما تدخل مستمعوها، و"صحَّحُوا" سردها، وقاموا بتكييف

الحكاية مع سياقهم الأدبى والثقافى الخاص وكانت النتيجة أنهم كانوا راضين مسرورين بأنهم سمعوا قصة جيدة، فقط ليتركوا **بوهانان** مرتابة فى أنها كانت "نفس القصة" مع ذلك(١٧). وبصورة عامة فإن العلم المعرفى cognitive science يشير إلى أننا نميل إلى أن نستوعب المعلومات الجديدة وغير المألوفة فى نماذج معترف بها بالفعل وصارت مألوفة بالفعل، وتوجد بعض الدلائل من دراسات المخ على وجود أساس بيولوجى لهذا الميل(١٨).

وإذا تركنا الآن جانبا مسائل ثقافية أوسع، فى حالة كهذه، فإن كمية المعلومات الأدبية التى ينبغى نقلها للجمهور المتلقى مفرطة. فإما يتوجب على المترجم أن يقوم ببعض الاختيارات الحاسمة بشأن ما هى الجوانب التى يترجمها -أى، أن يختار بوعى أن يترجم أوْجُهَ مختارة من المعلومات الأدبية فى النص- أو يتوجَّب على المترجم أن يبحث عن قَطْعٍ format يسمح لمعلومات كثيفة بأن تنتقل من خلال مجموعة متنوعة من التعليقات على الترجمة. وهذا هو السبب فى أن الترجمات الأولية لنصوص غير مألوفة تكون فى أغلب الأحيان إما شعبية أو أكاديمية: عادة تكون الأولى (الترجمات الشعبية) مقتصرة بقسوة على هدف النقل كما أنها لا تنطوى على الحد الأدنى كتمثيل الجوانب الكنائية للنص المصدر، على حين أن الأخيرة (الترجمات الأكاديمية) تسمح بقدر كبير من مباشرة الميتا-ترجمة meta-translation، لتقدِّم كميات من المعلومات من خلال أدوات نقل مثل المداخل، والهوامش، والملاحق، والنصوص الموازية، وهكذا وهكذا. وعلى هذا فإن الترجمة الأكاديمية للنص تكون مُحاطة بصدَفَة من الوسائل شبه النصية paratextuaal التى تفيد فى تفسير كثير من كنايات النص المصدر، مزوَّدة بسلسلة من السياقات للترجمة التى يكون لها فى كثير من الأحيان، بالتالى، طابع تقنى إلى حد ما وتعجِب، من ثم، جمهورا محدودا. وعلى النقيض فإنه فى حالة

الترجمة الشعبية، يركِّز المترجم عادة على جوانب بارزة مختارة من النص الأدبى بحيث يتم جعلها قريبة المنال لقسم عريض من الجمهور المستهدف.

ويقدم تاريخ ترجمة الأدب الآيرلندى المبكر الأمثلة على هذه البدائل. فمن جهة، سعى **ستانديش أوجريدى**، فى طبعاته الرائدة للسرود الآيرلندية المبكرة المطبوعة فى ١٨٧٨-١٨٨٠، إلى أن ينقل فى لمسات عريضة الحبكات، والشخصيات، والنسيج العام المتَّخِذ لمظهر الحقيقة التاريخية historicized للقصص الآيرلندية إلى جمهوره الأنجلو-آيرلندى. وقد ضحَّى **أوجريدى** بالأنواع الأدبية، وأنماط الشخصيات، والنسيج اللغوى، وحتى بالأسماء فى النصوص المصدر التى ترجمها، غير أن عمله كان قريب المنال لأى قارئ كفء للإنجليزية. وصارت مطبوعات **أوجريدى** معروفة على نطاق واسع، وشعبية، ومؤثرة، ومن هنا قادت إلى نشوء طلب على المزيد من الترجمات والتطويعات لحكايات عن آلهة وأبطال آيرلندا. وبدورها استدْعتْ ترجمات لاحقة بصورة وافية أكثر العلاقات الكنائية للنصوص بالسمات الأخرى للأنساق اللغوية، والأدبية، والثقافية، الآيرلندية من أجل الناس الذين كانوا يألفون بالفعل المحتوى الأساسى للحكايات. ومن جهة أخرى، كان إرنست **ڤينديش** Ernst Windisch، فى رسالته لنيل الماچستير فى ١٩٠٥ عن *"توين بو كولينيى"*، قادرًا على أن يقدِّم لجمهوره سمات مميزة مثل النوع الأدبى ونمط الشخصية وحتى الطابع الفريد للتراث البطولى الآيرلندى، غير أن ترجمته الألمانية ترجمة أكاديمية، مصحوبة بطبعة للنص وأيضا بتعليقات وهوامش ضخمة، تقدِّم كميات كبيرة من المعلومات السياقية والتناصية فى مجلده الذى يضم ١١٢٠ صفحة. ومن الجلى أن عمل **ڤينديش** استهدف عددا ضيقا أكاديميًا من السكان داخل العالم الناطق بالألمانية.

غير أنه، حتى فى تقديم شديد الأكاديمية، لا تكون كل المعلومات التى تخدم الوظائف الكنائية فى نص من أدب غير مألوف أو ثقافة غير مألوفة قابلة للفهم فى الترجمة: إن عبء الترجمة يكون كبيرا جدا، كما سبق أن قلتُ، كما أن المعلومات تكون مشفَّرةً فى سمات نصية تُلْقِى على كاهل المترجم مطالب غير متماسكة وغير قابلة للتوفيق. وهناك نظير لهذا على المستوى اللغوى. ذلك أنه نتيجة للاختلافات والتعارضات فى السمات الإجبارية لأى لغتيْن، تنطوى الترجمة بصورة لا يمكن تفاديها على الخسارة والمكسب، فليس من الممكن الإمساك بكل سمة لغوية للنص المصدر، سواءٍ فى مستواه المتعلِّق بالإطار المعرفى paradigmatic أو مستواه المتعلِّق بتراكيب الوحدات النحوية syntagmatic[١٩]. وبنفس الطريقة فإن الجوانب الأدبية والثقافية للنص تُلْقِى أيضا مطالب متعارضة على كاهل المترجِم؛ ولا مناص من القيام باختيارات، كما تَرِدُ فى الترجمة الخسارة والمكسب الأدبيان والثقافيان، وكذلك الخسارة والمكسب اللغويان. وتكون الترجمات الأكاديمية بوسائل الميتا-ترجمة التى تستخدمها قادرة على توصيل معلومات أكثر إلى القارئ، غير أن كل المترجمين ومنهم المترجمون الأكاديميون يختارون جوانب نوعية من العلاقة الكنائية بين النص والنسق الأدبى، أو النص والثقافة، ليفهموها بوضوح ويفضلوها. وهم يتساءلون، ضمنا أو صراحة، ما هى الكليات wholes الأكبر التى سوف تشير إليها الترجمة، وتمثلها، وترتبط بها؟ وهل ستكون الترجمة، على سبيل المثال، فى المحل الأول كنائية -للغة الثقافة المصدر، أو لعرف عام فى الثقافة المصدر، أو لبنية القيمة للثقافة المصدر، أو لنماذج ثقافية أخرى يتم توصيلها عن طريق الأدب ومن خلاله؟

والمترجم الذى يعطى الصدارة للترجمة كنافذة إلى لغة أخرى، مستوردا أو ناقلا حرفيا منها المفردات المعجمية، والنحو، وما أشبه هذا إلى اللغة المتلقِّية، إنما يختار أن يجعل الترجمة كنائية فى المحل الأول لكلمات

اللغة المصدر وللُغة ككل وسوف يقلل من أهمية تمثيل جوانب كنائية أخرى -مثل الجوانب الكنائية للنوع الأدبى- بحيث يجعل عبء المعلومات أيسر وأسلس[٢٠]. ويمكن لمترجم آخر مهتم بالجماليات الأدبية poetics أن يفضل الشفرات العامة للنص المصدر، محتفظا بالكنايات المرتبطة بالنوع الأدبى والشكل، على حين يتعامل، على المستوى اللغوى، بسرعة وبصورة فضفاضة مع كلماتِ النص بحيث يقوم بتكييف النص تماما مع المعايير اللغوية للُغة المتلقِّية. ويمكن وصف ترجمات [إزرا] پاوند [Ezra] Pound لنصوص صينية بأنها أمثلة للنوع الأخير من تفضيلات المترجم. ولاختيار أى كنايات سيتم الاحتفاظ بها علاقةٌ وثيقة بغرض المترجم، فالمترجم الذى يرغب فى تحدِّى مبادئ الجماليات الأدبية poetics للنسق المتلقِّى من المحتمل أن يفضّل كنايات النوع الأدبى والشكل على كنايات المحتوى أو اللغة، على حين أن مترجما يرغب فى أن يتحدى بنية القيمة، ولْنَقُلْ، للجمهور المتلقِّى سيقوم باختيارات مختلفة[٢١].

غير أن هذا ليس نهاية سؤال الكناية فى ترجمة النصوص المهمشة. ذلك أن مَيْل البشر إلى دَمْج المجهول فى النموذج المعروف أوثق المعرفة ينبغى أيضا أن يؤخذ فى الاعتبار. وما لم يَجْرِ إضفاء طابع غرائبى بحزم على النص المصدر أو يتمّ تقديمه كشىء غريب (كما قد يحدث فى الحرب أو فى بعض السياقات السياسية المشحونة للغاية)، فإن الترجمة تقوم بتشكيلها الخطوط الخارجية للثقافة المتلقِّية. وحتى عندما يتم انتزاع الجوانب الكنائية للنص المصدر فى عملية الترجمة فإن الترجمة -ترجمة نص مهمش إلى لغة سائدة، على وجه التحديد- يتم دمجها فى الكنايات القائمة فى النسق المتلقِّى. ذلك أن المترجم يلتقط الكنايات بصورة واعية أو لا واعية ليستدعى كنايات أخرى غير الكنايات المصدر، وبصورة خاصة كنايات النسق الأدبى واللغة الأدبية المتلقِّيَيْن. هذا ما يحدث عندما يبحث مترجم عن بحر عروضى

"متكافئ ديناميكيا"، على سبيل المثال. وبصورة مماثلة، يمكن تبديل حبكة النص المصدر بحيث يقوم بتسهيل الدمج بين حبكة الترجمة والحبكات في الثقافة الهدف؛ وعلى سبيل المثال فإن ترجمة مبكرة لـ *The Dream of the Red Chamber [حلم الغرفة الحمراء]*، جعلتها قصة حب. ويمكن أن يوجد تبدُّل في النوع الأدبي، مثل التبدل الذي يحدث عندما يتم دَمْج فروع المابينوچي الويلزى Welsh Mabinogi(١٠) في نوع الرومانس romance. وكاختيار بديل فإن مفردات النص المترجَم يمكن أن تستدعي قِطَعًا في أدب اللغة الهدف وتُطْلق أصداءً تناصية جديدة، أو تُحِيل إلى عناصر المجال الثقافي المتلقي وتدلّ عليها. وبهذه الطرق المتباينة، يجري دمج النص المصدر في الأبنية القائمة على النسق الأدبي والثقافي المتلقِّي؛ ويتم تقديمه باعتباره "إعادة كتابة" لعناصر من النسق الأدبي المتلقِّي، حتى عندما يأتي معه ببعض الجوانب التي تتحدَّى النسق المتلقِّي وتظل غريبة عليه(٢٢).

ويمكن إيضاح ضرورة الاختيار في الترجمة -والطابع الكنائي الناتج عنه في الترجمات- بتحديات الترجمة التي تطرحها كتابة على قبر [إبيجرام] epigram آيرلندية مبكرة شهيرة. والحقيقة أن الرباعية التالية من القرن التاسع، والتي تم العثور عليها في كراسة عروضية آيرلندية مبكرة كمثال على بحر شعري نوعي، تفترض بصورة مسبقة فَهْمًا للثقافة العروضية، والتنظيم الاجتماعي، وقِيَم آيرلندا المبكرة، وكذلك سمات كثيرة للنسق الأدبي الآيرلندي المبكر، وتشمل الأشكال الشعرية. والقصيدة حرَّرها **چيرارد مورفي** Gerard Murphy ومزوَّدة بترجمة نثرية حرفية كما يلي:

10: مجموعة من الحكايات النثرية الويلزية من القرن ١١ إلى القرن ١٣ تدور حول السِّيَر والميثولوچيا -المترجم.

Ro-cúala

Ní tabair cochu ar dúana;

do-beir a n-í as dúthaig dó,

bó.

[I have heard that he gives no steeds for poems; he gives what is native to him, a cow. (Murphy 1956: 90-91)]

[سمعتُ أنه لا يعطى جيادا على قصائد؛ إنه يعطى ما هو طبيعى بالنسبة له، بقرة.]

وفى الأيرلندية يدور تأثير القصيدة على فَهْم أن المحاربين يأتون فوق الطبقة الزراعية فى الهيراركية الطبقية الآيرلندية المبكرة، وأن المحاربين نبلاء على حين أن المزارعين من العامة، وأن الخيول مرتبطة بالمحاربين والأبقار مرتبطة بالطبقة الزراعية. وفضلا عن هذا، يُفْهَم أن الشعراء تجرى مكافأتهم (كمسألة عُرْف وكمسألة قانون على السواء) على قصائد عن الأرستقراطية بعطايا أرستقراطية ملائمة. وهذه قصيدة سياسية تنتقد نبيلا أو أميرا، تعبِّر عن وجهة النظر القائلة بأن الرجل الذى ينبغى أن يكون سخيا، راعيا أرستقراطيا للشعر، هو بدلا من هذا بخيل وفظ. وبدلا من التعبير عن وجهة النظر بطريقة متحيزة، يستخدم الشاعر بطريقة رائعة الكلام المجازى: الطابع الطبقى الأدنى للرجل يجرى إيضاحه بطريقة ساخرة من خلال اتهام الراعى بإعطاء حيوان فلاحى آخر سوى الحصان النبيل مكافأة على فنه.

وتصنع القصيدة تأثيرها جزئيا عبر شكليتها. فشكل النظْم مقطعى (٣، ٨، ٨، ١)، من المقاطع فى أربعة أبيات على الترتيب)، مُنظَّم كدوبيتات[١١] couplets مُقفاة. ويجرى التشديد على الفكرة الساخرة للمحتوى عن طريق القافية (وبصورة خاصة الربط بين dó، "بالنسبة له"، و bó، "بقرة")، وعن طريق البيت الرابع من كتابة على قبر: البيت الحافز يمثل من الناحية العروضية، من خلال شكل النظم نفسه، الطابع البخيل للراعى وقلة مكافأة الشاعر. وبصورة كوميدية يغدو البيت قاصرا على التوقع العروضى المألوف للبيت الأخير من الرباعيات فى البيت الأكثر صلة (مقطع واحد على حين يتم عادةً توقُّع أربعة مقاطع)، تماما كما أن عطاء الشاعر يغدو قاصرا عما يمكن توقُّعه فى تعامُلٍ عادى بين الشاعر والراعي[٢٣]. وبالتالى فإن هذه القصيدة القصيرة جدا تفترض قدرا كبيرا من الخلفية حول الطريقة التى تعمل بها الثقافة وينبغى أن تعمل بها، وأيضا الألفة مع الطريقة التى يعمل بها الأدب وينبغى أن يعمل بها. والقصيدة مسلية، وأنيقة، ومكثفة، ومتفقة مع الأشكال والقواعد المرعية، وهى أيضا سياسية، وأيديولوچية، وجادّة، وحتى لاذعة. وهذه هى طريقة التراث الآيرلندى: ضَفْر الفكاهة والخطاب الجادّ ضمن أبنية أدبية مضغوطة وشكلية.

وعند هذه النقطة، وقبل المزيد من القراءة، يمكن أن يقوم القارئ بتقييم الجانب الكنائى للترجمات أفضل تقييم عن طريق التوقف بالفعل خمس دقائق أو نحو ذلك لكى يترجم القصيدة الآيرلندية، محدِّدًا بصورة واعية إستراتيچيةً لترجمة هذا النص القروسطى إلى الإنجليزية. ويبقى من الأفضل أن يجرِّب القارئ إستراتيچيتين مختلفتين للترجمة ومجموعتين مختلفتين من الاختيارات.

11: الدوبيت couplet: بيتان متعاقبان من النظْم بقافية واحدة عادة وبنفس الطول –المترجم.

وما يغدو واضحا بسرعة فى هذا التمرين هو أن ضغط النص الآيرلندى يجعل من الممكن التوصيل فى ترجمة إنجليزية لكل المعلومات الثقافية التى تفترضها الرباعية الآيرلندية أو تلازمها. ويظل يحتفظ بجوانب عروضية وعامة للقصيدة فى الترجمة. فلا مناص لترجمةٍ من أنْ تختار بشأن أية *جوانب* من القصيدة يجرى تفضيلها، وأية *جوانب* تقوم بتمثيلها. ويمكن ترجمة محتوى القصيدة بطريقة مباشرة تماما (كما فعل **ميرفى** فى ترجمته الحرفية gloss translation)، ولكنْ إما أنه ينبغى افتراض أن الجمهور يفهم المغزى الاقتصادى، والأيديولوچى، والأدبى للقطعة، أو ينبغى شرح الخلفية بطريقة ما، من خلال هامش أو بطريقة أخرى، خاصة من أجل الجمهور المتخصص. وهذه الشروح السوسيولوچية والأدبية شائعة بما يكفى فى ترجمات المواد القديمة، غير أنها تُبْرِز مشكلات فيما يتعلق بهذا النص لأن فِعْل الكلام والنوع الأدبى للقصيدة سيتمزقان بالمواد الشبيهة بالنص paratextual: لا يوجد شيء قادر على أن يقتل نكتة أو سخرية أكثر من الشرح. وعلى هذا فإن المترجم يواجه التزاما مزدوجا: أنْ يشرح المواد الثقافية يعنى أن يدمِّر النوع الأدبى، ولكنْ أن يحتفظ بالنوع الأدبى يعنى أن يدع الجمهور جاهلا بشأن الخصوصيات الثقافية. وعلى القارئ أن يواجه أيضا تحدِّى الأبنية العروضية المعقدة؛ والحقيقة أن الكثير من معنى القصيدة مُحاط به بإحكام بصورة ضمنية فى الشكل الموجز، وليس مصرَّحا به بطريقة خطابية. والواقع أن الاحتفاظ بمحتوى شكل غير شعرى يمثل فقط نصف شكليات الاتصال ونصف معلومات الرباعية الآيرلندية.

ومن الجلى أن ترجمة **ميرفى** لا تقوم بأية محاولة من أجل توصيل فِعْل الكلام، أو الجماليات الأدبية، أو الشكليات الاتصالية للرباعية: لقد فَضّل جوانب أخرى للنص -أى النحو والمفردات- وترجمته كنائية للجوانب اللغوية أكثر من الجوانب الأدبية للرباعية. وتبين حلول أخرى لألغاز

الترجمة التى تطرحها القصيدة هيراركيات أخرى للاختيار، وقِيَم اتصال أخرى. والواقع أن مترجمين يحاولون توصيل المزيد من الخصائص العروضية والفكاهية للرباعية الآيرلندية، مقلِّلين من التركيز على الملاءمات الدقيقة للنحو والمفردات، قد أنتجوا الترجمات التالية:

I have heard

He gives no horse for poets' words.

His gift will speak his nature true:

Moo.

James Marino, 1996

[سمعتُ

أنه لا يعطى خيلا مقابل كلمات الشعراء.

إن هبته سوف تكشف عن طبيعته الحقيقية:

مُو[١٢]]

جيمس مارينو، ١٩٩٦

I have heard

He changes no chargers for verse

But tenders in terms he holds dear,

Steer.

Shannon Clark Pandolfi, 1994

12: مُو: الصوت المميز للماشية -المترجم.

[سمعتُ

أنه لا يتبادل أى خيول مقابل الشعر

بل يعطى من حيث ما يتشبَّث به بإعزاز،

عِجْلا مخصيًا.]

شانون كلارك پاندولفى، ١٩٩٤

I heard

he proffers not horses for verse,

only the ordinary: wow,

A cow

Edwin Gentzler, 1994

[سمعتُ

أنه لا يقدم خيلا مقابل الشعر؛

فقط الشيء المعتاد: يا للعجب،

بقرة.]

إدوين چنتزلر، ١٩٩٤

فى هذه الترجمات المتنوعة يشدد المترجمون على جوانب عروضية للقصيدة، بما فى ذلك قيود المقاطع والقوافى (حيث يقومون أحيانا بإحلال نصف قافية إنجليزية مقابل القافية الآيرلندية فى القصيدة القروسطية، أو يستخدمون الجِناس الاستهلالي(١٣) alliteration، بدلا من القافية). ومثل

13: الجناس الاستهلالى: وُرُود نفس الحرف أو الصوت فى بداية كلمتين متجاورتين أو مرتبطتين ارتباطا وثيقا –المترجم.

ميرفى، يفترض كل هؤلاء المترجمين أن الجمهور يفهم المقتضيات الثقافية الضمنية وراء القصيدة وأنه أيضا يحتفظ بالمفهوم العام لتناقض الخيول/الأبقار، وإنْ لم يكن هذا بالحَرْفية التى نجدها فى ترجمة ميرفى. غير أن هذه الترجمات تحاول أيضا أن تجعل القارئ يضحك عن طريق الصوتيات، والمفردات، والمناوبات فى القدرة الصوتية، مفضلة على هذا النحو فعل الكلام والنوع الأدبى للقصيدة الآيرلندية أيضا.

ويمكن أيضا أن تُلْقِى إستراتيجيات أخرى الضوء على اللَّعِب الشكلى للقصيدة الآيرلندية حيث ينبغى تغيير موضع الجانب الرئيسى للقصيدة فى الترجمة. ويمكن أن تُوَلِّد مثل هذه الإستراتيجيات، على سبيل المثال، قصائد اللِّيميريك limericks[14]، كما حدث بالفعل فى ورشة عمل برئاستى بجامعة وورويك Warwick فى ربيع ١٩٩٦، حيث اختار مترجمان شكل الليميريك للإشارة إلى "آيرلندية" القصيدة، وخصائصها الكوميدية والإبيجرامية، والطابع المقطعى للعروض الآيرلندى، حيث قام مترجِم منهما بالفعل بحذف كلمة التقفية الأخيرة المتوقعة من قصيدته الليميريك للإشارة إلى الغياب الذى يقوم بتوصيله البيت الأخير المنتهى بتفعيلة ينقصها مقطع catalectic من الإبيجرام القروسطى. وتمثل الترجمةُ التالية إستراتيجيةً مماثلة، حيث يأتى الشكل الإنجليزى الراسخ بخصائصه الكوميدية.

Roses are red,

My boss is cheap

Instead of a race horse

I got a sheep.

14: اللِّيميريك limerick: قصيدة ذات شكل فكاهى (وفى كثير من الأحيان فاجرة) من خمسة مقاطع -المترجم.

Elizabeth Fitzpatrick, 1996

[الورد أحمر

بقرتى رخيصة

وبدلا من حصان سباق

حصلتُ على نعجة.]

إليزابيث فيتزپاتريك ١٩٩٦

هنا تمنح المترجِمة نفسها حرية أكثر مع الشكل والمحتوى على السواء، إذ تختار توصيل الفكاهة والرعاية patronage الإشكالية، وكذلك إحساسها الملحوظ بأن القصيدة الآيرلندية لها سمة "مبتذلة"، حتى عندما تحتفظ بشكل عروضى فى ترجمتها، ولكنها تجد تعابير حديثة لكل هذه الأوجه للرباعية الآيرلندية المبكرة. وقد تم التخلِّى عن الدقة الأنثروبولوچية، كما هو الحال فى الترجمة التالية أيضا، حيث يختار المترجم "سياقا حديثا مماثلا للشعر والرعاية".

We all agree

that poetry

will never lead

to tenure

As you'd foresee

they offered me

a part-time job

to lecture.

Donald Gjertson, 1995

[نحن جميعا نتفق

على أن الشعر

لن يؤدى أبدا

إلى منصب.

وكما يمكنك أن تتوقع سلَفًا

عرضوا على

وظيفة نصف الوقت

لأحاضر.]

دونالد چيرتسون، ١٩٩٥

ومن الواضح فى كل الترجمات السابقة وجود ترتيب كنائى لجوانب لغوية، وأدبية، وثقافية، للنص المصدر.

وإذا عُدْنا إلى الحجة النظرية الأساسية التى نتناولها هنا، ينبغى التشديد على أنه رغم أن البُعْد الكنائى للترجمة ظاهر بصورة خاصة فى ترجمات النصوص المهمَّشة فإن كل ترجمة هى فى الحقيقة عملية كنائية. والحقيقة أن أنواع المطالب المتناقضة بصورة متبادلة التى ألقاها الإبيجرام الآيرلندى على عاتق المترجم ستكون على نفس الحال مع قصيدة فرنسية أو قصيدة ألمانية أو

قصيدة صينية، وناهيك بنص مسرحي أو سرد نثري، رغم أن القيود قد لا تكون ظاهرة بمثل هذا الوضوح الصارخ الذى تتجلى به فى المثال الذى بحثناه. ورغم **كاتفورد**، الذى يتكلم عن "ترجمة كلية" (Catford 1965:22 and passim)، فإن الترجمات تكون دائما جزئية. ولا توجد مطلقا ترجمة كلية أو كاملة والواقع -كما يلاحظ **ڤينوتى** (Venuti 1995:61)- أن "النص المترجَم يكون جزئيا بصورة مطلقة من حيث تفسيره". ولا مناص أمام المترجمين من أن يحددوا اختياراتهم، لأنه لا يمكن وجود أى تماثل كامل، حتى فى الترادُف والمترادفات أو إعادة صياغة المعنى بألفاظ أخرى من داخل اللغة الواحدة [٢٤]. والقرارات مطلوبة فى الترجمة، لأنه يوجد دائما خسارة ومكسب فى التحرك بين اللغات وبين الخطابات الثقافية، لأنه ليس بمستطاع مترجم أن يمسك بكل شيء، ولأنه توجد مطالب متضاربة تقع على عاتق المترجم، ولأنه توجد حدود لعبء المعلومات التى يمكن استخدامها فى النص الهدف target text، وهكذا وإلخ. ويختار المترجمون بعض العناصر، أو بعض الجوانب، أو بعض الأقسام من النص المصدر source text، لإبرازها والاحتفاظ بها؛ كما يُعْطِى المترجمون الأولوية ويفضّلون بعض البارامترات وليس غيرها؛ وعلى هذا النحو يمثل المترجمون بعض جوانب النص المصدر جزئيا أو كليا ولا يمثلون بعضها الآخر مطلقا فى ترجمة. وفى أى عملية ترجمة، سواء أكان النص المصدر مكرَّسا أم لا، محوريًا أم مهمَّشا، من ثقافة سائدة أو من ثقافة تابع subaltern، يأتى تشفيرٌ جزئى ليمثل النص المصدر: تأتى جوانب أو سمات بعينها من النص المصدر لتمثل النص المصدر بكامله فى الترجمة. ولهذا فإن الترجمة كنائية بحكم التعريف: إنها شكل للتمثيل تأتى فيه أقسام أو جوانب من النص المصدر لتمثل الكل[٢٥].

وتتحدّى تضمينات نظرية بعينها لكنائيات الترجمة المقاربات الرئيسية المستخدمة فى الوقت الراهن لوصف الترجمات. ومن هنا، على سبيل

المثال، أشار **جدعون توري** في مناقشاته للدراسة الوصفية للترجمة -هذا النوع من الدراسة الذي أنشأته الأبحاث الراهنة- إلى أن الباحث يحتاج إلى البحث عن معايير تحكم الترجمات التي يجري وصفها. وفي المعايير *الأولية* *initial* للمترجم يميز **توري**، مقتفيا أثر **إيفين-زوهار**، بين ترجمات *وافية* *adequate*، تميل إلى "أن تتقيد بمعايير العمل الأصلي"، النص المصدر، وترجمات *مقبولة* *acceptable*، "تتقيد بالمعايير اللغوية والأدبية للغة الهدف"؛ وينظر **توري** إلى هاتين الإستراتيجيتين على أنهما متضادتان بصورة كاملة، رغم أنه يُقرّ بأنه في الممارسة سيوجد بصورة عامة بعض الجمع أو التسوية بين هذين الحدَّيْن المتطرفين (Toury 1980:55, cf. 1995:56 ff.). وحالما يجري اختيار هذا المعيار الأولي، يفترض **توري** أن المترجم ينتقي المعايير الإجرائية operational التي تحكم الاختيارات النوعية لعمله. ومع أن كل هذا يبدو جيدا نظريا، والواقع أنه يقدم في كثير من الأحيان أدوات مفيدة للتفكير في جوانب بعينها من عملية الترجمة، فإننا عندما نتجه إلى ترجمات فعلية، خاصة إلى ترجمات لنصوص من ثقافات مهمَّشة، ينقلب الموقف ليكون أكثر إرباكا بكثير. ويمكن أن تكون ترجمة ما موجهة بصورة جذرية إلى النص المصدر في تمثيل جوانب بعينها في النص المصدر (ومن هنا تكون الترجمة بتعبير **توري** *وافية*، غير أنها تبتعد بصورة جذرية عن النص المصدر من نواح أخرى بحيث تدمجها في معايير الثقافة المتلقية. (ومن هنا تكون الترجمة *مقبولة* في مخطط **توري**) . والحقيقة أن الإلحاح الذي يتمّ به تمثيل سمات مميزة بعينها من النص يمكن أن تُفضِي إلى إسكات سمات مميزة أخرى بصورة كلية، كما سنرى في الفصول التالية. ولا يوجد أي تناقض مستقطب واحد يصف توجُّه إحدى الترجمات، ولا يوجد أي تحديد بسيط لموقعٍ على طول متصل continuum خطِّي linear.

كذلك فإن نفس النوع من الإبهام والتعارض موجود في الترجمات عندما نحاول تطبيق أنواع أخرى من التناقضات المستقطبة التي يجري

تقديمها لتصنيف الترجمات: تناقضات مستقطبة مثل حَرْفـــي *literal* و حُــرّ *free*، أو *تكافؤ شكلى* *formal equivalence* و *تكـــافؤ ديناميكى* *dynamic equivalence*، أو *إضفاء الطابع المحلى* *domesticating*، و *إضفاء الطـــابع الأجنبى* *foreignizing*، أو *سَلِس* *fluent* و *مقاوِم* *resistant* (٢٦). ومن ناحيـــة دراسات الرموز typologies هذه، أيضا، فإن للترجمات عناصرها المتناقضة ذاتيا فى أشكالها النوعية: على سبيل المثال، قد يفقد نص "متكافئ شكليا" فى اللغة نتيجة عملية الترجمة فكاهة النص ويفشل فى توصيل السمات المميــزة الشكلية للنوع الأدبى الفكاهى الذى تجرى ترجمته، كما يحدث فـــى ترجمـــة **جواين چونز** Gwyne Jones و **تومـــاس چـــونز** Thomas Jones للحكايـــة الويلزية *Culhwch and Olwen* [= بالويلزية: Culhwch ac Olwen]. كما أن ترجمات **سيسيل أوراهيللى** لـ *Táin Bó Cúailnge* *["تـــوين بـــو كـــولينيى"]* حرْفية بصورة مؤلمة فى نقلها لنحو syntax النصوص الآيرلندية المبكـــرة، غير أن المترجِمة تقوم بصورة حرة بتلطيف المفردات (وعلى هـــذا النحـــو تختصر المحتوى بصورة جذرية، بما فِى ذلك الـــدافع الجنـــسى sexuality والعناصر الغريبة الفظة فى النص، ملطِفة فكاهة النص، وعلى هـــذا النحـــو مبدّلة النوع الأدبى) وهيِ تضْفِى التجانس علِى سياق الموقـــف register(١٥) بالإضافة إلى معيار متصلب إلى حد ما للمتلقى. فماذا علينا أن نفعل مع هذا الانهيار البادِى فى نظرية الترجمة التى تقوم على التناقـــضات المـــستقطبة التقليدية المستخدمة فى مناقشة الترجمة؟

15: فضلْتُ ترجمة المصطلح الإنجليزى register إلى عبارة "سياق الموقـــف" وهـــى ترجمـــة مباشرة للتسمية الإنجليزية البديلة وهى context of situation، ذلك أن هذين التعبيـــريْن لهمـــا محتوى واحد وهو "مجموعة المعانى، وحالة النماذج الدلالية، التى يتمّ الاعتماد عليها تحت شروط خاصة، جنبا إلى جنب مع الكلمات والتراكيب التى يتمّ استعمالها فى تحقيق هذه المعـــانى" وفقـــا لتعريف م. أ. ك. **هاليداى** M. A. K. Halliday ، ويترجِم الدكتور **محمد عنانى** هذا المصطلح إلى هذه البدائل: "نطاق الأعراف، نطاق الخيارات العُرْفية، النوْع" (انظرْ المرجع المـــذكور فـــى هامش سابق) –المترجم.

وفى دراسات الترجمة يُصاب الباحث أحيانا باليأس خشية أن يصير ذبابة ڤيتجينشتاينية Wittgensteinian fly يتمّ اصطيادها فى زجاجة ذباب، فى انتظار الفيلسوف الحقيقى ليبيِّن طريق الخروج. وفى اللحظات الأكثر إظلاما يرتاب الباحث فى أن الإناء هو فى الحقيقة زجاجة كلاين Klein bottle. كذلك فإن المخططات الثنائية تتعرض بصورة متزايدة للهجوم فى نظرية الترجمة، وذلك عن حق(٢٧). وتقدِّم الطريقة التى تعمل بها الكناية فى إعادات القص والتطويعات نظرات نافذة متبصرة عن التطويعات التى نسميها ترجمات؛ ويساعد الاهتمام بكنائيات الترجمة فى تفسير التعارضات البادية والتناقضات الذاتية التى تظهر فى ترجمات نوعية وإستراتيچيات نوعية للترجمة(٢٨). وفى محاولة لتفادى العبء الزائد للمعلومات مع الاحترام فى الوقت نفسه لحقيقة أن أى نص يمثل بالفعل ثقافته وتراثه الأدبى، يقوم كل المترجمين بحلول وسط ذات شأن، موجِّهين النص المترجم بصورة متفاوتة فى اتجاهين فى وقت واحد. إن الاختيار الكنائى لسمات مميِّزة نوعية للاحتفاظ بها وللإقلاع عنها، لدمجها ولمقاومتها، للتخلى عنها ولبنائها، هو الذى يميز بصورة رئيسية معايير الترجمة الأولية لكل النصوص - والنصوص المهمَّشة على وجه الخصوص- أكثر من التناقضات المستقطبة القياسية التى تجرى مناقشتها عادة فى نظرية الترجمة. وهذه القرارات بشأن كنائيات النص الهدف تحدد بالمقابل المعايير الإجرائية، وفى كثير من الأحيان بطرق معقدة وبادية التعارض فيما يجرى التغلب على المطالب غير القابلة للتوفيق للنص المصدر.

وإذا استعملنا مصطلحات **چيمس هولمز** (James Holmes 1994:81-91)، فإن مسألة الكناية تنظم الخارطة التفصيلية التى تحدد القواعد النوعية للنقل بين النص المصدر والنص الهدف. وقد انتقل **هولمز** نفسه من تحليل يقوم على زوج واحد من التعارضات المستقطبة إلى نموذج متعدد الأبعاد أكثر إقناعا للترجمة باستخدام أزواج عديدة من التعارضات وبرسم خط بيانى

لاختيارات الترجمة فى الوقت نفسه وفقا لپارامترات عديدة؛ وهذا النمـوذج (Holmes 1994:49, cf. 35-44, 81-98) يسمح لنا بـأن نـرى بمزيـد مـن الوضوح تعقيد اختيار المترجمين والتعارضات فى هذه الاختيـارات علـى السواء. ورغم أن نموذج **هولمز** يمثل خطوة فى الاتجاه الصحيح فإنـه مـا يزال معتمدا على ثنائيات binarisms إسـتراتيجية. وعلـى النقـيض فـإن الخارطة التى يرسمها مترجم تكون عادة خارطة بالغة الشخـصية فليـست خارطة "إما/أو" تبسيطية وهى تقتضى ضمنا هيراركية [هَرَمية] نوعية مـن الأهداف، تفضِى على هذا النحو فى كثير من الأحيان إلى ترجمة لا تـتلاءم بسلاسة مع أى تصنيفات ثنائية ملائمة تبرُز بجلاء فـى مناقـشات نظريـة الترجمة. والحقيقة أن إدراك كنائيات النصوص المترجَمة يجعل من الممكن تحليل الترجمات بدقة أكثر مما تفعل أنواع التصنيفات الأوسع والعَصيَّة على التطبيق لإستراتيچيات الترجمة المقترحة بوجه عام فى الكتابات التى تـدور حول الترجمة(٢٩).

وفى الوقت نفسه فإن كنايات الترجمة مبدأً رئيسى لبناء التمثيلات التى تُبرِزُها الترجمات –سواء أكانت تمثيلات للتاريخ، أو الثقافـة، أو القِـيَم، أو الشكل الأدبى. وعلى هذا النحو فإن كنائيات الترجمة ليست مجـرد اهتمـام مجرد. إنها تطرح صورة للنص المصدر والثقافة المصدر؛ ولها افتراضات مسبقة سياسية وأيديولوچية، ولها تأثير؛ وهى تؤدى وظيفة فى العالم. ومـن أجل الجمهور المتلقى تقوم الترجمة بصورة كنائية ببناء نص مصدر، وتراث أدبى، وثقافة، وشعب، عن طريق التقاط أقسام، وجوانب، وسمات مميـزة، تمثل الوحدات الكلية wholcs. وتلعب ألفاظ كنايات الترجمة هـذه دورًا فـى تأسيس نظامٍ رمزى يجرى فى سياقه تفسير شعب أو حتى تفسيره لنفسه(٣٠). وكما سنرى فى الفصول التالية فإن الكنايات أساسية لتـرويض "الآيرلنـدى المتوحش" وتحرير "الآيرلندى المتوحش" الذى كان يجرى استنفاد قوته فـى ترجمات الميراث الأدبى القروسطى لآيرلندا إلى الإنجليزيـة فـى القـرنين التاسع عشر والعشرين.

١: يؤكد ڤينـــوتى Venuti 1992:7؛ قـــارنْ .Venuti 1995:17, 24, 72 Hermans (1993:73-75) أنه توجد مع ذلـــك اختلافـــات أنطولوچيـــة بـــين الترجمات ونصوص أدبية أخرى؛ قارنْ Gorlée 1994:171, 175.

ويجرى تلخيص مختلف المقاربات للتناصّ intertextuality فـــي Plett (1991)؛ و Worton and Still (1990). ومفهوم النصّ المتنـــاصّ intertext كانت قد اقترحته [چوليا] كريستيڤا [Julia] Kristeva فـــي مقالهـــا "Word, Dialogue, and Novel" (1966) [الكلمة، والحوار، والرواية]، وهو ما أعادت مقالاتها الأحدث النظر فيه وأعادت تعريفه (Kristeva 1984:59-60). ويناقش ڤينوتى (Venuti 1992:7-8, 68-69, 161) صلة التناصّ بدراسات الترجمـــة انظرْ أيضا Paz 1971:9-19؛ و Derrida 1985.

٢: انظرْ، على سبيل المثال، المناقشات فى Lefevere 1985:232-41; 1982:12-20; 1992:chs. 1, 9-12. ويلاحظ لـــوفيڤير (Lefevere 1985:234) أن الترجمات تكون مصحوبة فى العادة بأنواع أخرى من إعـــادة الكتابـــة، وبصورة ملحوظة "بمدخل، هو نوع من النقد المصحوب بالتفسير".

٣: تشمل دراسات مهمة عن الكناية حيث تؤثر فى الدراســـات اللغويـــة والأدبيـــة Roman Jakobson, "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances" (1956), and David Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature* (1977). انظرْ أيضا Lakoff and Johnson 1980:ch. 8، حيث يـــتمّ تأكيد أنه فى حين أن الاستعارة metaphor تُسَهِّل بصورة رئيسية الفَهْم، تُسَهِّل الكناية metonymy الفَهْم ولكنها تكون أيضا بمثابة وظيفـــة مرجعيـــة. وهمـــا

يشيران إلى أن "هناك أجزاء كثيرة يمكن أنْ تمثل الكل ... وأن أى جزء نلتقطه يقرِّر ما هو الجانب من الكل الذى نركِّز عليه"، ويلاحظان بالتالى أن الكنايات شأنها فى ذلك شأن الاستعارة، ليست عشوائية أو متعسِّفة، بل هى منهجية :Lakoff and Johnson 1980. ولعلنا نؤكد أن أى ترجمة تقوم بوظيفتها كإحالة معقَّدة إلى نصها المصدر؛ وعلاوة على هذا، وكما سوف نؤكد على طول هذه الدراسة، فإن الجوانب الكنائية ليست عشوائية، بل هى منهجية.

وفى تطبيق مفهوم الكناية على الدراسات الأدبية، يجب أن نلاحظ أن لفظة *whole* [الكُلّ] هنا عندما يجرى تطبيقها على نصٍ لا تعنى نظرة إلى النص على أنه وحدة متماسكة وموحَّدة؛ والواقع أن الكُلّ الأدبى يمكن التفكير فيه على أنه نسق مفتوح أو مجموعة مفتوحة من الرموز (التى يمكن تنظيمها بدورها فى أنساق فرعية أو مجموعات فرعية) تكون غير متجانسة فى النمط ويقوم بتحقيقها جزئيًا فقط أى قارئ أو حتى، فى الواقع، الكاتب نفسه.

٤: حول هذه القضايا انظرْ Lord [1960] 1964:ch. 5 and passim.

٥: يناقش [برونو] بتلهايم ([1976] 1977:277-310) [Bruno] bettleheim قَصص العريس الحيوان animal groom cycle (فى سياق زواج حيوان ذكر من أنثى من البشر فى الحكايات –المترجم).

٦: يناقش ديلارجى (Delargy 1945) هذه الجوانب وجوانب أخرى للتراث الشفاهى الأيرلندى. ويضمّ Curtin [1890] 1975:148-56 رواية لحكاية فِينْ المطروحة للنقاش.

٧: أنا أستعمل الأسطورة *myth* بالمعنى العريض لـ "حكاية تراثية"؛ وبهذا المعنى تشمل الأسطورة أغلب الحكايات التراثية الشفاهية وقسما واسعا جدا من السرود المكتوبة أيضا.

٨: انظرْ، على سبيل المثال، دراسة **كامبـــل** (Campbell 1949) عـــن النماذج الأصلية وراء حكايات الأبطال، وكذلك بحث **نويمـــان** (Neumann 1955) عن النماذج الأصلية المرتبطة بالسُرُود الخاصة بشخصيات نسائية.

٩: حول مختلف ترجمات أسطورة يوليسيس Ulysses والصلة بينهـــا، انظرْ الدراسة الكلاسيكية لـ **ويليام بيديل ستانفورد** .William Bedel Stanford (1954) *The Ulysses Theme*.

١٠: مدى اطلاع جمهور القرن الثانى عشر علـــى إنيـــادة *Aeneid* **ڤيرچيل** يناقشها **هاسكينز** Haskins [1927] 1957:104-7.

١١: مثلاً، بالنسبة لكلّ الأسطورة الإغريقية أو كلّ الأسطورة الكلتية.

١٢: وبالتالى، التعرّف على الأساطير ومعرفتها مثال علـــى الـــدائرة التأويلية.

١٣: كما فى حالة إعادة كتابة الأساطير، يمكن لكاتب أيضا أنْ يُطَـــوِّع أو يُخَرِّب عناصر شكلية، محوِّلا الشكلية، ويظل يستدعى كنائيًا الشكل ككلّ.

١٤: مـــن الجلـــى أن لكنائيـــات الأدب تـــضمينات كـــذلك لمـــسائل إبيستيمولوچية أوسع عن التمثيلات الثقافية.

١٥: توجد مناقشة لهذه القضايا فى صلتها بالأدب ما بعد الكولونيـــالى فى M. Tymoczko 1999.

١٦: باستعمال نموذج التشفير–فـــكّ التـــشفير coder-decoder، يقـــدِّم **يوچين نيدا** Eugene Nida (1964:120-40) طريقة لإضفاء طـــابع المفهـــوم على مشكلات ترجمة شحنة المعلومات الثقيلة لنص غير مألوف أو نوع نص غير مألوف لجمهور متلقٍ؛ انظرْ بصفة خاصة الرسوم التخطيطية الـــواردة فى p. 131.

١٧: انظرْ أيضا M. Tymoczko 1990.

١٨: Lakoff and Johnson 1980:chs. 18-19; Mitter 1987:8-14 and sources cited; Eoyang 1993:125ff., 187; cf. Jakobson 1959:234-35. والمَيْل إلى دَمْجِ غيرِ المألوف فى المألوف عاملٌ رئيسى وراء ظاهرة تبسيط النماذج الأدبية المعقّدة والتجديدية التى نُوقشتْ فى Even-Zohar 1990:21-22; cf. Toury 1991:187ff. ويعلِّق سعيد بأن "من الطبيعى تماما للعقل البشرى أن يقاوم الهجوم عليه من جانب غريب [يأتى] دون دعوة untreated strangeness؛ ولهذا فإن الثقافات تميل دائما إلى فرض تحويلات كاملة على الثقافات الأخرى"؛ ويجرى فرض شبكات وشفرات "على الواقع الخام، وتغييره من أشياء تطفو على السطح بحرية إلى وحدات معرفة" Said 1979:67 [1987]. انظرْ أيضا Basso 1990:intro., chs. 2,4.

١٩: انظرْ مثلا Catford 1965 حول هذه النقاط؛ قارنْ Toury 1980:59.

٢٠: يجب أنْ نشير إلى أهمية الترجمات للتوسُّع اللغوى لأى لغة، ولكنْ على وجه الخصوص للُغات الأقليات. ولهذا فإن مثل هذا التمييز للُغة بوصفها *كذلك*، لا ينبغى استبعاده باعتباره إستراتيجية عديمة الفائدة، أو حمقاء، أو تافهة. وقد أدَّتْ ترجمات لاتينية لأعمال إغريقية هذه الوظيفة كما أقرَّ **شيشرون** Cisero بصراحة (انظرْ المناقشة فى Bassnett and Lefevere 1990:23-24)، وتوجد أمثلة إضافية للترجمة كوسيلة لتطوير الثقافات القومية فى Delisle and Woodsworth 1995:ch. 2. انظرْ أيضا وجهات نظر **أوكسار** (Oksaar 1978) و **دينيسون** (Denison 1978)، وكذلك وجهات نظر **بنيامين** (Benjamin 1969) و **ديريدا** (Derrida). ويجرى فى كثير من الأحيان اختيار إستراتيجية ترجمة مماثلة من جانب مترجمين فيلولوجيِّين يستعملون الترجمات كنوع من التعليق اللغوى الموسَّع على النصوص،

وكذلك من جانب قومويِّين nationalists يرغبون فى الترجمة على حين أنهم فى الوقت ذاته يفضِّلون لغة النصوص المصدر. ومفاهيم إيويـــانج Eoyang 1993:145ff., 192ff. عن ترجمة لقارئ يعرف لغة الأصل coeval وترجمة لقارئ يجهل لغة الأصل contingent تفضِّل الشفرات اللغوية *بوصفها كـــذلك* أو تعطيها مكان الصدارة.

٢١: يؤكد **لوفيڤير** Lefevere 1992b:41 أن الصورة التى تُطلِقُها ترجمة هى وظيفة للأيديولوجية والجماليات الأدبية للثقافة المتلقِّية. وهو يلاحظ أيضا Lefevere 1992b:100 أن الجماليات الأدبية للثقافة المتلقِّية يمكن أن تُجبِـــر على تفضيل بعض تأثيرات أفعال الكلام الهادفـــة/التواصـــلية illocutionary (انظرْ الهامش المتصل بهذا فى الفصل 3 –المترجم.) على حساب التأثيرات الأخرى. وهذا لرسْم الموقف بخطوط عريضة؛ والموقف أكثر تعقيدا بصورة كبيرة كما سوف تُبيِّن الأمثلة النوعية أدناه. وحول الترجمـــات كنمـــاذج و، بالتالى، تقريبات جزئية، انظرْ Hermans 1993.

ويناقش **[چيرى] ليڤى** [Jiří] Levý 1967 تعدُّد الخيارات المفتوحة ... أمام مترجم، والطُرُق التى ستمْلِى بها أى قيمة مفردة دَرْبًا للترجمة بتضييق مُلازم للخياراتِ بعد ذلك. قارنْ **جورليه** Gorlée 1994:ch. 4 التـــى تُطبِّـــق نظرية اللُعبة/اللَعِب/الألعاب game theory على الترجمـــة؛ ويمكـــن تـــشبيه إستراتيچية أو تقنية/إجراءات حلّ المشكلات heuristic التى تتمّ بها مقاربـــة اللُعْبة، وكذلك فكرة **ليڤى** عن الخيار الأوّل الذى يقرِّر الخيارات الأخرى بعد ذلك، باختيار الكنايات التى ناقشتُها هنا. على أن هناك جانبا واحدا يبخسه كلّ من **ليڤى** و **جورليه** قدره وهو يتمثّل فى المدى الذى تقـــوم بـــه أيـــديولوچيا وجماليّات السياق المتلقِّى للترجمة بصياغة تحديد خيارات، أو تبنِّى منهج حلّ المشكلات (باستخدام صيغة التجربة والخطأ) heuristics، أو تفضيل كنايات. كذلك فإن قيود العملية التفسيرية ليست مجرَّد داخلية، أو لغوية، أو نفعية، بل

هي أيضا عامة، وثقافية وسياسية. قارن: Hermans 1991, 1993, 1996; Shuttleworth and Cowie 1997:113-14 والمراجع التي استشهدنا بها.

٢٢: يقدّم **لوفيفير** Lefevere 1992b:chs. 6-8 أمثلة لهذه العملية. ويمكن إدخال كنايات ثقافية للثقافة المتلقية في الترجمات عن طريق كلمات تدل على عناصر الثقافة المادية للجمهور المتلقي أو عبر الفعل أو التأثير العلاماتي semiosis، على سبيل المثال.

٢٣: يُسَمّى بحر الإيبيجرام *deibide baisse fri tóin* في المذكرات العروضية الأيرلندية الوسطى التي تَرِدُ فيها الرباعية (Murphy 1961:69)، ولعلنا نترجم هذا التعبير إلى "slap-on-the-butt *deibide*" [ربما: بحر چيڤي (حسب النطق الآيرلندي) كصفعة على وجه شخص أضحوكة]؛ ولهذا كان من الجلي أن تكون النتيجة المنطقية الشكلية لهذه الثيمة استهلالا معترفا به بوضوح للشعر الهجائي.

٢٤: يناقش **ياكوبسون** Jakobson 1959:233؛ و **شتاينر** Steiner 1978:39-40؛ و **بولينچر** Bolinger 1977؛ و **س. روس** S. Ross 1981:12؛ و **جورليه** Gorlée 1994:ch. 9, esp. 181 cf. Van den Broeck 1978. وتناقش **سنيل-هورنبي** Snell-Hornby 1988:13-22 و **شاتلويرث** و **كاوي** Shuttleworth and Cowie 1997:49-51 تاريخ الخطاب المتعلق بالتكافؤ في دراسات الترجمة.

٢٥: في الوقت نفسه، بالطبع، لأن الترجمة ذاتها تطوّر سياقات جديدة وكنايات جديدة تُحيل إلى الثقافة المتلقية، فإنها تصير كيانا أدبيًا جديدا، بادئة سلاسل جديدة من الفعل أو التأثير العلاماتي semiosis. ويتبنى **هيرمانز** Hermans 1993:76ff. خط تفكير مماثلا، إذ يلاحظ أن الترجمة تقريب جزئي. انظرْ أيضا Gorlée 1994.

ولأنه لا توجد أى "ترجمة كلية" تكون ممكنة، فإن المقاربة الكنائية ملائمة لفَهْم أنواع أخرى من الترجمات والتفسيرات كذلك، بما فى ذلك التفاسير الموسيقية، والعُرُوض الحية لأنواع الأداء، وقراءات النصوص عبر الزمن، وهكذا وهكذا إلخ. والحقيقة أن النظرات النافذة المكتسبة، بالتالى، من نظرية كنائية للترجمة الأدبية أو النصية عبر اللغوية interlingual، يمكن توسيعها إلى نموذج للطريقة التى نفكِّر بها فى عائلات (كما كان يمكن أنْ يُسَمِّيها ڤيتجينشتاين) الترجمات، أو الأداءات، أو القراءات.

٢٦: حول التمييز بين التكافؤ الشكلى *formal equivalence* والتكافؤ الدينامى *dynamic equivalence* انظرْ Nida 1964:159-78 و M. Tymoczko 1985a؛ وانظرْ Venuti 1995, 1992، ومصادر استشهدنا بها حول أقلمة/إضفاء طابع أجنبى *domesticating/foreignizing* وسَلِس/ مقاوِم *fluent/resistant*.

٢٧: قارنْ Bassnett 1992؛ وهذه الانتقادات ضمن نظرية الترجمة مرتبطة بإعادات تفكير أوسع فى ثنائيات، تشمل انتقادات ثنائيات البنيوية. انظرْ أيضا بوردييه Bourdieu 1977 على سبيل المثال.

٢٨: ولهذا فإننى أتحدَّى ادعاء ڤيرمير Vermeer 1994:13 أن الأولوية تُمْنَح لعامل واحد وحيد فى الترجمة.

٢٩: من الجلى أن التوازن بين كنايات المصدر وكنايات المتلقِّى تتغيَّر أيضا بطرق مبنيَّة على النماذج على مرّ الزمن فى تاريخ الترجمة لنص؛ قارنْ Bassnett and Lefevere 1990:5. وهذا موضوع نتناوله أدناه ويمكن استكشافه بصورة مفيدة بإسهاب أكبر عبر دراسات حالة أخرى.

٣٠: يوجد مثال واضح فى Sengupta 1995.

2

سياسة ترجمة *تُوينْ بو كولينيى* إلى الإنجليزية

تُعَدّ الحكاية البطولية عاملا فى التعليم أكثر أساسية من بديهية من بديهيات **إقليدس** ... إن ما يريده العالم الحديث أكثر من أى شىء آخر، وما تريده آيرلندا أكثر من كل البلدان الحديثة الأخرى، هو ميلاد جديد للروح البطولية.

باتريك بيرس، "العودة إلى السَّاجا"

Patrick Pearse, "Back to the Sagas"

كانت الحركات الوطنية الآيرلندية فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين -سواء حركات الدستوريين، أو ليبراليِّى الحكم الذاتى، أو الجمهوريين- تهدف جميعًا إلى تحرير آيرلندا من الخضوع لإنجلترا، وبالإضافة إلى تلك الحركات السياسية كانت هناك محاولة أكثر انتشارًا للإفلات من السيطرة الثقافية الإنجليزية: لِخَلْق، أو إعادة خَلْق، الثقافة الآيرلندية. وكان الإحساس بالاجتثاث الثقافى من الجذور فى آيرلندا نتاجًا للكولونيالية، كما كان الحال فى بلدان كثيرة جرى استعمارها كولونياليًّا. وقد كتب **فرانز فانون** (Franz Fanon [1961] 1966:165-99) ببلاغة عن هذه الظاهرة. وتفاقم الأمر بفقدان اللغة القومية لمعظم أبناء الأمة، فبرزتْ رغبةٌ

فى خلق جذور وفى تأسيس استمرارية كسمةً مميزة للنزعة القومية الثقافية فى آيرلندا فى تلك الفترة.

وفى آيرلندا كانت ضرورة تأكيد وجود ثقافة آيرلندية تزداد حدَّة نتيجة للتاريخ الطويل من الخطاب بشأن "الآيرلندى المتوحش"، وهو خطاب تمتد جذوره إلى وجهات نظر عصر النهضة حول الشعوب المتحضرة والشعوب غيرِ المتحضرة، وتطوَّر خلال عصر الكشوفات والفتوحات الأوروبية[١]. ووفقًا لهذا الإطار المعرفى (الپارادايم) كان يجرى وضع بلاد آيرلندا وشعبها فى صف واحد "مع بلدان بربرية أُقصيتْ بعيدًا عن الحياة المتحضرة" (Hadfield and Mcveagh 1994:15). ومن الجلى أن هذه الأفكار كانت لها مقتضيات عملية بالنسبة للاستيلاء على البلدان المكتشفة وبالنسبة لتأكيدات السيطرة على الناس فى تلك البلدان: الحقيقة أن قالب "الوحشية" الجاهز مكَّنَ العملية الكولونيالية، عن طريق تحويل البلد وشعبه إلى "آخر"؛ وكمكان "متوحش" يعيش عليه "شعب متوحش"، كان يجرى النظر إلى آيرلندا على أنها "بلاد ذات ثروة محتملة مُهْمَلة من جانب سكانها، بلاد بحاجة إلى أن تجرى السيطرة عليها" (Hadfield and Mcveagh 1994:16) وتمثل رموز الآيرلندى من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر الآيرلنديين كمتوحشين وهمج[٢].

وكان القرن السابع عشر نقطة تحوُّل فى العلاقات بين إنجلترا وآيرلندا، فترة من الإخضاع القتالى، عزّزتْ فى سياق التجريد القانونى من الملكية نتائج الإكراه المادى. وبحلول نهاية القرن الثامن عشر، كنتيجة لأكثر من قرنين من الغزو القانونى والعسكرى المكثف، كان الإنجليز قد أخضعوا آيرلندا على المستوى المادى والعسكرى. ولم يعد الإنجليز ينظرون إلى آيرلندا على أنها بلاد ينبغى ترويضها عسكريًا؛ ومع انتهاء الحرب بما هى كذلك من الناحية الجوهرية، كان بوسع الإنجليز بعد ذلك أن يوطدوا سلطتهم عبر وسائل ثقافية

وخطابية أوسع انتشارًا. والحقيقة أنه، بعد عام ١٨٠٠، كانت هناك نقطة تحوُّل رمزها الاتحاد Union، واعتمد ترويض الآيرلندى المتوحش على الضوابط الاجتماعية غير الرسمية مثلما اعتمد فى أحوال كثيرة على الضوابط الاجتماعية الرسمية. وجنبًا إلى جنب مع الشرطة المحلية ونزع الملكية والنظام التعليمى الذى جرَّد الناس من لغتهم وثقافتهم ("آلة الاغتيال"، كما سماها **باتريك بيرس** فيما بعد)، شملت طرق السيطرة القولبة الجاهزة، والازدراء، والعنصرية. وشملت وسائل السيطرة هذه أيضًا إنكار الثقافة الآيرلندية وتحقيرها، وقمع التعبير الثقافى. ووسائل أخرى للإقصاء الثقافى جرى، فى بعض الحالات، حتى تشريعها بقوانين جنائية. وعلاوة على هذا، فمنذ القرن السابع عشر فصاعدًا، أضافت النزعة الانقسامية تفويضًا جديدًا للقمع الثقافى، تفويض التحويل الدينى المذهبى. ومع أن السيطرة العسكرية الإنجليزية والتمرد الآيرلندى استمرًا طوال القرنين التاسع عشر والعشرين على الجزيرة ككل، كانت السيطرة والمقاومة تفقدان قوتهما بصورة متزايدة فى المجال الثقافى. وكانت الترجمة تمثل أحد هذه الميادين.

وبحلول نهاية القرن الثامن عشر، انتهت هذه المنظورات المتباينة عن آيرلندا إلى قوالب جاهزة (كليشيهات) إنجليزية عن الآيرلندى كانت تُطبَع بحدَّة فى الذاكرة: كان الآيرلنديون ذوى طابع حيوانى، وغير متحضرين، وغير عقلانيين، ومولَعين بالموسيقى، وسعداء، وسوداويين، وعنيفين ولطفاء، وكسالى وقادرين على العمل مثل السُود، وسكّيرين جهلة وماكرين، ويشير **ل. ب. كورتيس** (L.P. Curtis 1971:94-95) إلى التناقضات فى هذه الكليشيهات؛ وكان المعنى السياسى الضمنى هو أن الآيرلنديين كانوا مزدوجين وغير متماسكين إلى حد أنهم لم يكن بوسعهم أن يعرفوا أنه كانت تنقصهم المؤسسات السياسية ولم يكن بالإمكان الثقة فى أن يقيموا تماسكًا ونظامًا سياسيَّين (L. Curtis 1968:54ff.)[٣].

وكان يجرى النظر إلى الآيرلنديِّين على أنهم عاجزون عن الثقافة والحكم الذاتى، وقادرون على تقديم آثار ثقافية قليلة يمكن أن توضع إلى جانب التراث الطويل للأدب الإنجليزى. والحقيقة، كما يشير السرد المضجر أعلاه، أن الآيرلنديين كان يجرى تصوُّرهم إلى حد كبير بنفس الطريقة التى كان يجرى بها تصوُّر السود فى الثقافة الأمريكية[٤]. وطوال القرن التاسع عشر تسارعت القولبات الجاهزة (الكليشيهات) الإنجليزية، وتعمقت فى القرن التاسع عشر أفكار حول العِرْق (تشمل التضاد العرقى بين الأنجلو-ساكسون والكلت)، وبحلول النصف الثانى من القرن كانت الصورة السائدة "للآيرلندى المتوحش" قد صارت قِرْدِيَّة الطابع Simianized (L.P Curtis 1971).

وقبل أن يصير بالمستطاع تشكيل الحركة السياسية الأيرلندية، كان من الضرورى مواجهة وتبديل هذه المواقف المتباينة، على الأقل داخل آيرلندا؛ وإنما فى هذا السياق اتخذت النزعة القومية الثقافية الآيرلندية شكلها. وكانت هناك حاجة إلى صورة ثقافية أكثر نبلا للآيرلندى، وقد عملت النظرة الرومانسية للثقافة الكلتية لصالح مثل هذه الأهداف. وشهدت العقود الختامية للقرن الثامن عشر الجهود الأولى لتغيير الكليشيهات الإنجليزية عن الآيرلندى، لاكتشاف وإبراز الميراث الثقافى الآيرلندى، لترسيخ صورة الآيرلنديين كأمة مستقيمة أخلاقيًا، باعتبارهم الحراس البسطاء ولكنْ الأجلاء والنبلاء لنظرة قديمة إلى العالم. وكان الإنتاج، الذى بدأه الهواة من دارسى الماضى الثقافى والمترجمين فى القرن الثامن عشر، ومنهم **شارلوت بروك** التى نُشر كتابها *Reliques of Irish Poetry [ذخائر الشعر الآيرلندى]* فى أوج نشاطه فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر. وكان **چون أودونوڤان** يرسم خرائط لآثار العصور القديمة لآيرلندا من أجل مصلحة المساحة Ordnance Survey، وكان **چورچ پترى** George Petric يستقصى العمارة الكَنَسِيَّة لآيرلندا، وكان **يوچين أوكارى** يقوم بأبحاث بين المخطوطات القديمة.

وسرعان ما كان من الواضح أنه بقدر ما كانت القرون الوسطى تنقضى، على الأقل، كانت آيرلندا وليس إنجلترا هى التى لها ميراث ثقافى أغنى وأقدم. واستطاعت آيرلندا أن تكشف عن تراث رهبانى كان السبب وراء الكثير من المؤسسات الأوروبية الكبرى وكان ذلك مسئولا عن إرساليات إلى الأنجلو ساكسونيين أيضا، وكان بوسع الثقافة الآيرلندية أن تتباهى بوفرة من الحوليات والمواد التاريخية تعود إلى القرن الخامس أو السادس، ومجموعة قانونية مدونة مبكرًا جدًا، وجبل من الأدب الواسع الخيال يُقَزِّم بقايا الأدب الإنجليزى المبكر(٤).

ولكن كما يوضح ويليام إروين تومپسون William Irwin Thompson، كانت على نفس القدر من أهمية المواد الفعلية التى تَمَّ جَمْعُها

> *الفكرة* المحدِّدة للتاريخ الآيرلندى التى كانت تبدأ فى الظهور فى الأركيولوچيا الآيرلندية. وكان يجرى تصورُ الماضى على أنه عالم بالغ القيمة يعطى المعنى والتوجُّهات للحاضر، وكان يجرى النظر إلى الباقى من هذا الماضى، وهو الفلاح، على أنه كائن نبيل يجرى فى عروقه دمُ مملكة مفقودة، مملكة أقدم وأسمى من بريطانيا العظمى. ولا غرابة فى أن الإنجليز لم يكونوا غافلين عن القوة ذات الطابع القومى لمثل هذه الدراسات الأكاديمية التاريخية؛ وعندما بدأت الوقائع تتجمع حول الفرضية القائلة بأنه كانت هناك حضارة فى آيرلندا قبل أن يكون باستطاعة الإنجليز أن يتباهوا بحضارة بوقت طويل، أوقفت الحكومة دعمها

لمصلحة المساحة فى ١٨٤٠ (Thompson [1967] 1972:12-13).

وكانت فكرة عصر ذهبى هبط منه شعبٌ قالبا جاهزا شائعا يُستخدم لتبرير الاستعمار الكولونيالى فى أماكن مثل الهند ومصر، وقد عززت نزعة دراسات الماضى الثقافى فى هذه المناطق عملية الاضطهاد السياسى والعسكرى (Said ١٩٧٨)، كما أكد **سعيد** بكل تلك القوة (قارنْ Niranjana 1972:ch 1). وفى آيرلندا، على العكس من ذلك، كانت حركة دراسة الماضى الثقافى ملائمة إلى حد بعيد لأنْ تستخدمها الحركة القومية، جزئيًا لأن الحركة الثقافية كانت توَجِّهها قِيَم الرومانتيكية وساهمت فى تطورات النزعة القومية فى القرن التاسع عشر فى أوروبا ككل، وجزئيًا لأن كثيرين من دارسى الماضى الثقافى كانوا هم أنفسهم آيرلنديين أو متعاطفين مع الأيرلنديين، يعملون عادة فى بيئة ثقافية آيرلندية. وبالتالى فإن المسارات الثقافية لآيرلندا كانت، كما سبق أن رأينا، مماثلة للمسارات الثقافية الخاصة للأمم الخاضعة للكولونيالية وأيضًا مختلفة فى آن معًا. وقد جاءت الحركة الأدبية والثقافية فى آيرلندا إلى الصدارة بعد سقوط "پارنيل" Parnell فى ١٨٩٠ عندما، إذا استشهدنا بـ **تومپسون** مرة أخرى: "انصرفت أفضل العقول الأيرلندية [عن السياسة] فى حالة من الإحباط والاشمئزاز وبدأت تفكر فى المصير القومى فى عالم الخيال" (Thompson [1967] 1972:31)[٦]. وفى بعض الجوانب جرى التسامى بالسياسة إلى النشاط الأدبى وفقد نمو النزعة القومية قوته فى حقل الثقافة.

غير أنه تمثلت مشكلة بالنسبة لمعظم القوميين مع الميراث الأدبى القديم لآيرلندا فى أنه كان بالأيرلندية، ولم يكن حتى بالأيرلندية المعاصرة، بل بالأيرلندية القديمة والآيرلندية الوسطى. والآيرلندية المبكرة هى فى آن معًا لغة صعبة (أصعب إلى حد كبير من السنكريتية أو اليونانية الكلاسيكية،

على سبيل المثال) ولغة لم يكن من الممكن توقع أن يعرفها أحد، لغة ليست جزءًا من الذخائر اللغوية الطبيعية للطبقات المتعلمة الأوروبية. وبالتالى كانت الترجمة ضرورية بكل معنى الكلمة إذا أريد جعل تلك المادة متاحة خارج آيرلندا. وعلاوة على هذا فبعد منتصف القرن التاسع عشر، كان معظم السكان الآيرلنديين يتحدثون بالإنجليزية وكانوا، بالتالى، معزولين لغويًا عن الميراث الثقافى القومى، جزئيا كنتيجة للتدهور المندفع للغة الآيرلندية فى أعقاب المجاعة(٧). على أنه حتى السهولة فى اللغة الآيرلندية الحديثة لم تيسّر الوصول إلى الميراث القروسطى لآيرلندا، بسبب الاختلافات العميقة بين اللغة المبكرة ولغة الفترة الحديثة، وكان الناطقون بالآيرلندية الحديثة أنفسهم يحتاجون إلى ترجمة المادة الأدبية المبكرة تمامًا كما كان الحال مع الناطقين بالإنجليزية.

ووفقًا لهذا فإنه لا غرابة فى أن نجد أنه طوال القرن التاسع عشر وبالاستمرار لفترة فى القرن العشرين، تمثل جانب رئيسى من جوانب الحركات الأدبية المبكرة فى ترجمة النصوص الآيرلندية: الترجمة التى كانت تنطوى دائما على جانب سياسى لأنه كان يجرى القيام بها فى السياق الأيديولوچى المعقد الذى أوجزنا خطوطه العريضة أعلاه(٨). وعلاوة على هذا، كما سوف نناقش أدناه فى الفصل ٤، جعلت المناظرة التى أطلقتها مطبوعات **ماكفرسون** الترجمة ضرورة؛ لم يكن من الممكن جعل الحركة الثقافية تكتفى بالاقتباسات الأدبية وحدها. فقط كان يمكن لحركة أدبية تقوم على النصوص القديمة الأصلية أن تكون مبرَّرة بصورة كافية للأغراض الثقافية والسياسية لآيرلندا. وبطبيعة الحال، لم تكن الترجمة الوسيلة الوحيدة التى تهدف إلى إضفاء الشرعية على الثقافة الآيرلندية أو استعادتها. فبالتوازى مع الترجمة كانت هناك حركة اللغة الآيرلندية (التى استحوذت على الخيال الشعبى من خلال الرابطة الجيلية Gaelic League التى أسسها **دوجلاس هايد** Douglas Hyde)، بالإضافة إلى حركات تستهدف استعادة الأعراف القومية (مثل الألعاب الآيرلندية التى شجعتها الرابطة الجيلية

لألعاب القوَى). وهذه الحركات بدورها كان يعززها نمو حركة أدبية آيرلندية بالإنجليزية. ومع هذا، كانت استعادة النصوص القديمة وترجمتها حجر زاوية للحركة(٩).

وفى ١٨٦١، بدأ **يوچين أوكارى** أحد أعظم جامعى المادة الآيرلندية القروسطية، كما سبقت الإشارة- محاضراته الشهيرة *Lectures on the Manuscript Mateials of Ancient Irish Histroy [محاضرات عن مادة مخطوطات التاريخ الآيرلندى القديم]*، بتلخيص موجز لـ *"توين بو كولينيى"*. وقد ختم تلخيصه بالقول:

> لست مطَّلعًا على أى حكاية فى المجموعة الكاملة لأدبنا، يجد فيها [المرء] المزيد من التفاصيل القيِّمة المتعلقة بالتاريخ العام والمحلى؛ المزيد من وصف عادات وتقاليد الشعب؛ عن التأثير الدرويدى Druidical(١٦) والجنِّى المفترض أنه يُمارَس فى شئون البشر؛ عن قوانين الفروسية والشرف الآيرلندية؛ عن معايير الجمال؛ والأخلاق؛ والشجاعة؛ والصدق؛ والإخلاص؛ التى يعترف بها الشعب منذ القِدَم؛ عن السلطة الملكية وجلال العاهل وملوك الأقاليم، بالإضافة إلى الكثير الذى يتعلق بتقسيم البلاد إلى الأقاليم التابعة المحلية، وقوائم شيوخ القبائل والعشائر ومناطق شياخات القبائل والعشائر، والكثير من الأسماء الطبوغرافية الثمينة، أسماء وأنواع سِلَع الملبس والزينة؛ عن الأسلحة

16: druidical [درويدى] (نسبة إلى druid [درويد]): عضو فى الطبقة الكهنوتية والمتعلمة عند الغاليين وفى أيرلندا قبل المسيحية وربما عند كل الكلتيين -المترجم.

العسكرية؛ عن الخيل، والعربات الحربية، والزخارف؛ عن العلاج بالعَلَقة، وعن النباتات وعيون الماء الطبية؛ بالإضافة إلى حالات من، ربما، كل حادثة يمكن توقع حدوثها فى الحياة الآيرلندية القديمة: كل هذه التفاصيل ذات القيمة القصوى لطالب التاريخ، وإنْ كانت مختلطة بأى قدر من العجيب أو غير القابل للتصديق فى التراث الشعرى (O'Curry 1861 40-41).

وقد يفترض المرء أن هذا كان تفويضًا ملحًا من أجل النشر والترجمة الفوريَّيْن للحكاية. فكيف إذن يكون من الممكن تفسير أن الترجمة الإنجليزية الكاملة الأولى لمخطوطة واحدة لـ *"توينْ بو كولينْيِى"* لم تظهر إلا فى عام ١٩٧٦[١٠]؟ والحقيقة هى أن *Táin Bó Cúailnge* (TBC) *"توينْ بو كولينْيِى"* (بعد الآن "ت.ب.ك") كانت مربكة. إذْ لم يكن من الممكن ترجمتها كاملة وبدقة إذا كان للأهداف السياسية المتعلقة بتغيير صورة الآيرلنديِّين وعرض وقبول ثقافتهم القديمة والنبيلة أن تتحقق. وتوجد مشكلات سياسية جدية فى "ت.ب.ك" كوثيقة للنزعة القومية الثقافية؛ ويمكن تلخيص المشكلات بطريقة غير توقيرية إلى حد ما بالقول إن البطل الآيرلندى الأعظم غير أدبى، وفظ، وغريب.

أولا، الفظاظة. كيف يمكنك أن تدّعى تراثًا أخلاقيًا، ونبيلا، وجليلا، لشعب عندما يبيّن السرد البطولى الرئيسى (بين أشياء أخرى) البطل الرئيسى **كو هولين** يجلس القرفصاء عاريًا فى الجليد وهو يلتقط القمل من قميصه؛ وعندما تشتمل على جِماع غير شرعى مع **ميدف** Medb زعيمة الأعداء، وأحد قادتها **فيرييس** Fergus (علاقات جنسية وافق عليها زوجها **أليل** Ailill)؛ وعندما تنتهى بنفس المرأة تبول أو تحيض ثلاث بحيرات[١١]؟ وكان هذا مجرد بداية المشكلة. وتوجد أيضًا قِطَع من النص يجرى فيها بصورة

متكررة قيام والدَى **فيناڤير** Finnabair، ابنة **أليــل** و **ميــدڤ**، بمقايــضتها للحصول على أبطال يقاتلون **كو هولين** فى قتال منفرد، وهى وقائع تعرض فيها **ميدڤ** "مرافقة فخذيها" على كثيرين من حلفائها، وهى معارك يلقى فيها مختلف الأبطال حتفهم بطريقة غير عادية، منهم بطل يجرى حرفيًّا استخراج البراز من جسمه عن طريق "هزّه". والقصة بكل وضوح جنسية، وداعــرة، وغير موقرة. وهى أيضًا فكاهية بصورة متعمدة.

وعلاوة على هذا، وبالإضافة إلــى ملامــح ذات صــلة بــالجنس أو الدعارة، تُعَدّ "ت.ب.ك" شاذة بوضوح. وتفترض "ت.ب.ك" مــسبقًا نوعًــا عتيقًا من البطولة: يذهب الأبطال أحيانًا إلى المعركة عــراة أو يــصيرون عُرْضة لسُعار المعارك مع تشوُّه جسمانى مُصاحِب، أو يصيرون مهتــاجين غضبًا إلى حد أنه يجب غطسهم فى دِنان من الماء البارد لتهدئتهم. والمفهوم القديم لمظهر البطل ماثل هنا، والأبطال أضخم حرفيًّا من الحياة؛ والحقيقة أن العملقة ملمح متكرر للنص. ولا تملك القصة سوى القليل من الأسلوب الرفيع المرتبط عادةً بالملحمة الغربية بل إنها لا تبقى مدفوعة بقضية جليلة: إنهــا ليست حربًا لاسترداد زوجة مسروقة، أو رحلة عودة إلى الوطن، أو تأسيس أمة، أو دفاع رجل ضد جنس قابيل، أو حربًا صليبية ضد خصوم المسيحية. القصة قصة صراع قَبَلِى. إنها عن غارة لسرقة أبقار، ويقف البطل وحيــدًا ضد لصوص الماشية لأن ملَكِهُ ورفاقه يتلوَّوْن فى الفراش مع آلام مخــاض الولادة. والعنوان وحده بغيض، فهو هَزْل، أقرب إلى عناوين روايات الغرب الأمريكى الرخيصة منه إلى الملاحم: وتعنى *Táin Bó Cúailnge* حرفيًّا The Driving off of Cows of Cuailnge "الغارة على أبقار كولينيى ". وتختــرق القصة أعرافٌ اجتماعية غير مألوفــة، منهــا الأبــوَّة/البنــوّة بالرضــاعة

Fosterage[١٧] وصيد رؤوس الأعداء، ويوجد قدر كبير من المادة الخارقة للطبيعة، بما فى ذلك نوبات من العملقة يقوم خلالها الأبطال بأشياء مثل قَطْع قمم التلال، وهناك عناصر من الديانة قبل المسيحية لآيرلندا تُتَخذ كموضوعات اعتقاد داخل النصوص. ولكثير من الملامح الاجتماعية غير المألوفة صلة بالسياق الاجتماعى الاقتصادى للأدب الآيرلندى المبكر، وهى تصورِّ ثقافة عشائرية قَبَلِيَّة بطولية تكون فيها الماشية وليس العُمْلة الشكل الرئيسى للثروة. ويمكن تشبيه هذه الملامح المتباينة للأدب الآيرلندى القديم بالأوضاع الثقافية المماثلة المرتبطة بآداب كثير من الشعوب التى خضعت للاستعمار الكولونيالى وبالتالى بمشكلات مماثلة فى التلقِّى تواجه التراثات الأدبية المحلية لمختلف الأمم الناشئة؛ وهى أيضًا، وليس بالمصادفة، نموذجية للأساس الثقافى فى الملحمة الكلاسيكية. ومع هذا فمهما برَّر المرء الحكايات الآيرلندية بالمنظورات الثقافية المقارنة، فإن مثل هذه الملامح كانت حواجز أمام تلقِّى "ت.ب.ك" بين الناطقين بالإنجليزية فى القرن التاسع عشر وأوائل العشرين[١٢].

وفيما يتعلق بكون "ت.ب.ك" غير أدبية فإنها (مثل الأدب الآيرلندى المبكر بوجه عام) نثرية بصورة رئيسية مع إقحامات نظمية قصيرة نسبية: تمثل الحكاية قطيعة جذرية مع شكل السرد الشعرى المتفق مع النماذج للأمم الأوروبية الكلاسيكية والقروسطية الأخرى، كما سوف نناقش بإسهاب فى الفصل التالى. ونثر القصة ذاته غير متساوٍ –رغم أنه بصورة عامة مقتصد ومفهوم فإنه يمكن أن يغدو مزخرفًا تماما أحيانًا. وتتناقض أربعة عناصر مع النثر السردى المعتاد. هناك نوعان متميزان من النظم: الأبيات المقطعية المقفاة المنظمة فى نماذج مقطوعاتية stanzaic منتظمة ونمط عتيق من النظم

17: يختلف نظام الأبوَّة بالتبنِّى fosterage عن نظام التبنى adoption فى استمرار الوالدين الطبيعيَّيْن باعتبارهما الوالدين المعترف بهما فى النظام الأول –المترجم.

الإيقاعى القائم على الجناس الاستهلالى (*روسك Rosc* الجمع: *روسكاذا Roscada*) الذى يُوجَد عادة بالتسلسل وليس فى مقطوعات منتظمة(١٣). وبالإضافة إلى الأنماط النظمية توجد أيضًا قِطَع نثرية ذات جناس استهلالى و قِطَع من الأوصاف المبنية على الصِّيَغ الثابتة formulaic (التى أشار [إدجار] **سلوتكين** (١٩٧٧) [Edgar] Slotkin إلى أنها قد ترجع إلى النظم الشفاهى المبنى على الصِّيَغ الثابتة). وهناك شذوذات أدبية أخرى أيضًا. هناك ثلاث روايات رئيسية للقصة بينها اختلافات كبيرة وغير قابلة للتوفيق(١٤). وهناك تضربات وإطنابات فى وضع الحبكة. والمفردات حافلة بالتكرار. وباختصار فإن القصة مستمَدَّة من حكاية الأبطال الشفاهية، ولم تصبح مقتضيات التراث الشفاهى فيما يتعلق بالشكل (بما فى ذلك، على سبيل المثال، التكرار والتضارب) واضحة إلا فى العقود القليلة الأخيرة. ومما أدى إلى المزيد من تعقيد الأمور أن النصوص القروسطية الباقية من "ت.ب.ك" تقف وراءها طبقات عديدة من تراث المخطوطات، كما أن الإضافات الخارجية على مر الزمن فى المخطوطة أدت إلى ظواهر مثل الطبقات اللغوية المتفاوتة والكلمات المشتقة من أصل واحد مع اختلاف المعنى Doublets، بالإضافة إلى اختلالات نصية أخرى(١٥). وهكذا ولأسباب عديدة لم تَفِ "ت.ب.ك" بالمعايير الشكلية للملحمة فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. لقد كانت غير أدبية بالمعنى الحرفى للكلمة.

وعلى كل حال، لم تكن القصة قصة يمكن تبنِّيها بسهولة وكياسة من جانب المجتمع الفيكتورى. ومأخوذة ككلّ لا يمكن التهليل لها أو استحسانها، ولا عجب فى أن **ريتشارد هينيبرى** Richard Henebry ادَّعى فى ١٩٠٩ أنه ليس من الممكن ترجمة "ت.ب.ك" (مقتبَس فى O'Leary 1994:226). والحقيقة أن مشكلات المحتوى، والأسلوب، والشكل، كان من شأنها كلها أن تؤدى إلى أنْ تعزز "ت.ب.ك" كإمكانية كامنة القوالب الجاهزة عن

الآيرلنديين باعتبارهم "متوحشين"، و"غير متحضرين"، وبحاجة إلى "التحول الدينى المذهبي"؛ وبمقاييس القواعد المعيارية الأدبية الإنجليزية المكرسة، كان من الممكن الحكم على الأدب القديم ككل بنفس هذه الطرق. وتتمثل المفارقة التى ينطوى عليها هذا الموقف فى أن كثيرًا من ملامح الأدب الآيرلندى المبكر، والملامح الثقافية والأدبية على السواء، التى أدت إلى مشكلات التلقِّى فى ذلك الحين، تمثل ألفاظًا مهجورة وهى مستمدة من الملامح المعيارية للثقافة الهندو-أوروبية التى كانت، لهذا السبب، جزءًا من تراث كل الثقافات واللغات السائدة فى أوروبا وكذلك فى الثقافات الآيرلندية. على أنه وراء تاريخ ترجمة "ت.ب.ك" تكمن هذه المشكلات المتباينة، لأنها فى نهاية المطاف هى الأثر الباقى الأعظم للأدب البطولى الآيرلندى المبكر وكان من الممكن أن تُستَمَدّ منها المطالب القومية بطريقة ما. وكيف كان على المترجمين أن يطالبوا بالأدب القومى، وأن يعيدوا تأكيد الثقافة الآيرلندية، وأن يجعلوا الاختلافات بين التراث المحلى والمعايير الكولونيالية مستساغة مع ذلك؟ وتاريخ هذه العملية إنما يمثل تاريخ ترويض الأدب الآيرلندى المبكر.

وتُصوِّر القطعة التالية بعض الملامح الإشكالية لـ "ت.ب.ك". وكان البطل **كو هولين** يقتل مائة رجل كل ليلة بمقلاع. ويقترح **أليل** و **ميدف**، قائدا الجيش المُغِير، عرض قتال فردى بين واحد من جيشهما و **كو هولين** إذا توقف **كو هولين** عن مذبحته الليلية؛ وإذا فاز **كو هولين** فسيكون على الجيش أن يبقى فى مكانه دون زحف يومًا كاملا. ويجرى إرسال **فيرييس** إلى **كو هولين** ليقترح ترتيب قتال فردى، ويلحق به **إيداركوفال** Itarcomal، وهو ابن متغطرس بالتبنى لـ **أليل** و **ميدف**. ورغم أن **إيداركوفال** يدخل فى

حماية فيربييس، أخذ فيربييس عليه عهدا بأنْ لا يُقْدِم على أى إهانة لـ كــو هولين. غير أنه بعد أن يُنهى فيربييس المفاوضات مع كو هولين يتخلــف عنه إيداركوڤال وفى النهاية يَسُبّ كو هولين. ويشقّه كو هــولين عند السُرَّة، فيعود سائق عربة إيداركوڤال الحربية بمفرده.

نص آيرلندى:

Co n-acci Fergus in carpat secha ⁊ in n-óenḟer and. Tintaí Fergus do debuid fri Coin Culaind.

"Olc dait, aṡiriti," ol sé "mo díguin. Is garit mo lorg latt," ol sé.

"Nába lond frim / (a popa) Ḟergus"

ol Cú Chulaind

.r. "fri baga benai / (fri) náimtiu

ascada cen claideb / fa allud

(is hé) tororáid ar Ulad / aigid

sceó slechtfa / ailtu

tairbirt fo mám / Etarcomal

úallaig dimrén / esbláthaib

(in) neoch nam accae ar / bail

uallchas fo chemdib / fíalum

forsaid ligu / fortchi

for charpat cotlud ná / longud

ní sám lam / balcbrain

ná fer aithber form (a popa) Ḟergus."

Talléci inna ṡléchtain co ndechaid carpat Fergusa taris co fo thrí.

"Iarfaig día araid in mé fódrúar."

"Náthú écin," ar a ara-som.

Asrubairt," ol Cú Chulaind, "ní regad co rrucad mo chend-sa nó co fárcbad-som dano a chend lem-sa. Cia de bad assu lat-su, a popa Ḟergus?" or Cú Chulaind.

"Is assu ém lem-sa a ndorónad," ar Fergus, "úair iss éseom ropo úallach."

Atnaig Fergus íarom id n-erchomail tria a dí pherid ⁊ berthi i ndead a charpait fadessin don dúnud. In taṅ no théiged tar carrce, no scarad a leth ó alailiu. In tan ba réid, conrictís.

Danécai Medb.

"Ní boíd ind imbert moíthchulióin sin, a Ḟergus," ol Medb.

"Ní tocrád dam dano in t-athechmatud," ol Fergus, "glieid frisin coin móir nád n-argarad."

ترجمة إنجليزية:

Fergus saw Etarcomal's chariot go past him then with only one man in it. Fergus turned to fight with Cú Chulainn.

"It was bad of you to dishonour me, you sprite," he said. "You think my club is short."

Cú Chulainn said,

"Don't rage at me
father Fergus
for boasts
you strike enemies
stealing gifts
without sword work
a raid rushed
through Ulster
and I will hew down

fosterings

I brought Etarcomal

under the yoke

the haughty one pays me

with death's flowers

he watched me

win here

pride shielded me

against those fey

used to lying on

chariot cushions

neither sleeping

nor eating

the mighty raven's hand

is not peaceful

don't blame me

father Fergus."

He fell on his face and Fergus's chariot drove across him three times.

"Ask his charioteer whether I caused it."

"Not at all," said Etarcomal's charioteer.

"He said he would not go until he carried off my own head or until he left his head with me. Which of the two would you take, father Fergus?" Asked Cú Chulainn.

"I would take what happened," Fergus said, "for he was arrogant."

Fergus stuck a cattle-band through Etarcomal's shanks and dragged the body toward camp behind his own chariot. When he went over rocks, the halves separated. When it was flat, they came back together again.

Medb saw that. "Fergus, that puppy's play is no joke," she said.

"In my opinion the mongrel shouldn't have challenged the great hound whom he couldn't match," Fergus answered.

ترجمة عربية:

رأى **فيريبِيس** عربة **إيداركوفال** الحربية تمرّ به عندئذ برجل واحد فقط بداخلها. واستدار **فيريبِيس** لقتال **كو هولين**.

"كان رديئًا منك أن تُهينني، أيها الخبيث"، قال. "أنت تعتقد أن هراوتي قصيرة".

قال **كو هولين** ،

"لاتُكلِّمني بهذا الغضب الشديد
أيها الأب **فيريبِيس**
لمجرد التَّفاخُر
أنتَ تصرع الأعداء
سارقًا الهدايا
بدون إعمال السيف
هاجمتْ غارة
عبر الستر
وأنا سوف أقطع بفأس
رؤوس الأبناء بالتبني
وقد أذْلَلْتُ **إيداركوفال**

تحت النير

المتعجرف يدفع لى

بأزهار الموت

لقد شاهدني

أفوز هنا

الكبرياء كانت تُرْسِي

ضد أولئك المشئومين

الذين اعتادوا الرقاد على

وسائد العربة الحربية

لا هُمْ ينامون

ولا هُمْ يأكلون

ويد الغراب الأسود الجبارة

ليست مسالمة

لا تَلُمْني

أيها الأب **فيريبِيس**"

سقط على وجهه واندفعت عربة **فيريبِيس** فوقه ثلاث مرات

"اسألْ سائق عربته هل أنا السبب فى ذلك".

"مطلقًا"، قال سائق عربة **إيداركوقّال**.

"قال إنه لن يذهب إلى أنْ يحمل معه رأسى أو إلى أنْ يترك رأسه معى. أيهما كنتَ ستقبَل، أيها الأب **فيريبِيس**؟" سأل **كو هولين**.

"كنتُ سأقبَل ما حدث"، قال **فيريبِيس**، "لأنه كان متعجرفًا".

علَّقَ **فيريبِيس** ساقى **إيداركوڤال** برباط ماشية وجرَّ الجثمان نحو المعسكر خلف عربته. وعندما كان يمضى فوق الصخور، كان النصفان ينفصلان. وعندما تصير العربة مستوية، كانا يعودان معًا من جديد.

رأت **ميدڤ** ذلك. "**فيريبِيس**، لعبة الجرو تلك ليست مُزْحَة"، قالت.

"فى رأيى ما كان للكلب الهجين أن يتحدَّى كلب الصيد العظيم الذى لم يستطع أن يضارعه"، أجاب **فيريبِيس**(١٦).

وتُمثل القطعة صعوبات ثيميَّة وعامة تطرحها "ت.ب.ك". وقلَّما يجرى تبجيل بطل الملحمة هنا: رغم أنه منتصر، يجثو **كو هولين** العظيم تحت الإطارات الحديدية لعجلات عربة أبيه بالتبنى. ويجرى تمثيل الفظاظة فى "ت.ب.ك" بتحويل **إيداركوڤال** إلى كتلة دموية؛ ويجرى إبراز الإثارة بصورة كوميدية عن طريق جعل نصفى الجثمان يندفعان مصطدمين بعنف إلى الوراء وإلى الأمام فى الطريق إلى المعسكر. ومن الجلى أنه يتم تقديم كل من البطل وضحيته بطريقة فكاهية وليس بمهابة، والفكاهة حافلة بالخشونة وقاتمة. والحقيقة أن هذه مادة للصُوَر الكاريكاتورية لـ **توم** و **جيرى** -Tom

and-Jerry، وليس لمعظم الملاحم. غير أن السياق ليس بطوليًا زائفًا. وهناك فكرة جادة يتمّ إبداؤها بشأن الكبرياء والتفاخر ورغم أن **كو هولين** يجعل **فيربييس** يدوسه ورغم أن **ميدف** تصفه بأنه "جرو"، فالبطل هو أيضًا "كلب الصيد العظيم" الذى لا يُضارعه أحد. وهذا التقدير الأخير يلخص الواقعة.

وتتشابك معالجة الأبطال والبطولة هنا مع المشكلات الشكلية التى تصورّها القطعة. وتُظهر القصيدة بعض الصعوبات اللغوية المستعصية، ليس أقلها شأنًا بنيتها العروضية الغامضة جزئيًا. ومع هذا فإنه لا يمكن تجاهل القصيدة، لأن التعبير الشعرى الشكلى، الطقوسى، الرفيع، جوهرى فى الحفاظ على التوازن بين الفكاهة والرهبة فى القطعة, وإذا جرى حذف القصيدة فإنه لا الشكل ولا الأسلوب المميز لحكاية الأبطال الآيرلندية يمكن أن يظهر بصورة وافية فى الترجمة، غير أن من الصعب ترجمة القصيدة - بغض النظر عن الصعوبات اللغوية- لأن مثل هذا الشعر التكهُّنى (النبوئى) mantic غير المتسق مع النماذج النحوية غير معتاد وغير مألوف لمعظم قراء الأدب الغربى.

وتصورّ هذه القطعة أيضًا المشكلات التى يطرحها التراث النصى لـ "ت.ب.ك". والقطعة المترجمة أعلاه مأخوذة من Lebor na hUidre (LU) [= the Book of The Dun Cow= كتاب بقرة دَنْ]، أقدم مخطوطة لـ "ت.ب.ك". والرواية الواردة فى the Book of Leinster (LL) [كتاب لينستر]، وهى مخطوطة تعقب تلك بنحو خمسين سنة فقط، مختلفة تمامًا فى الأحداث والنغمة على السواء. وفى the Book of Leinster، على سبيل المثال، لا يتحدث **كو هولين** بأى قصيدة، وهو لا يجثو أمام **فيربييس** أو يُداس بالعربة الحربية، كما أن نصفا **إيداركوفال** لا يندفعان مصطدمين بعنف إلى الوراء وإلى الأمام (رغم أنه يوجد دم متخثر يعادل ذلك فى القطعة، حيث تلتصق قطع من **إيداركوفال** فى الصخور أثناء رحلة العودة إلى

المعسكر). والرواية اللاحقة أقل خشونة وأكثر وقارًا، والحوار أكثر خطابية discursive، غير أنه يفتقر إلى القصيدة القوية وإنْ كانت إشكالية. فأى رواية ينبغى اختيارها للترجمة؟

نُشرت عشر ترجمات إنجليزية رئيسية للنصوص المبكرة من "ت.ب.ك" فى القرنين التاسع عشر والعشرين، وهى تُلقِى الضوء على القضايا المطروحة للبحث(١٧).

١: نشر و. ك. **سوليڤان** W. K. Sullivan (١٨) طبعة وترجمة لـ The Fight of Ferdiad and Cuchulaind [القتال بين **فير ديا** و **كو هولين**] فى ملحق لطبعة **يوچين أوكارى** لـ *On the Manners and Customs of the Ancient Irish* *[حول عادات وأعراف الأيرلنديين القدماء]* (Dublin, 1873), Volume 3.411-63. كانت هذه هى الترجمة المنشورة الأولى لقسم رئيسى من "ت.ب.ك" وقد اختار **سوليڤان** أن يترجم القتال بين **كو هولين** وأخيه فى الرضاعة **فير ديا**. وحاذيًا حذو **أوكارى** الذى استخدم نَسْخَه للنص ومواد أخرى تتصل بـ "ت.ب.ك"، حدَّد **سوليڤان** نموذجًا للمترجمين اللاحقين فى اختيار رواية the Book of Leinster وفى التركيز على القسم المأساوى الخاص بـ **فير ديا**، مقدِّمًا اعتذارًا عن هذا القرار فى مقدمته الموجزة للنص (Sullivan 1873:3.4/3). ومشيرًا إلى أنه توقع أن يرى القصة بكاملها منشورة قريبًا، قدم **سوليڤان** التفسير التالى لأهدافه: "... كان هدف المحرِّر... فى نشر هذه الواقعة هو أن يعطى مثلا للشعر الجيدهيلي Gaedhelic(١٨) الحقيقى، كشكل متميز عن الأساطير المحدَثة الأقل شأنًا والخليط المشوَّش من تراثات الفترات المتباينة التى دمجها **ماكفرسون** وآخرون معًا..." (Sullivan 1873:3.4/3). وعن طريق تقييد نطاق ترجمته،

18: الجيدهيلية Gaedhelic: فرع من اللغات الكلتية Celtic يشمل الأيرلندية Irish والجيلية Gaelic والمانكس Manx (لغة أيل أوف مان) –المترجم.

كان سـوليفان قادرًا على تفادى معظم السخرية الكاريكاتورية ومعظم المادة الجنسية الموجودة فى "ت.ب.ك"، بالإضافة إلى كثير من المشكلات الأخرى المتعلقة بالأسلوب. كما أن المشكلات الشكلية والأدبية التـى واجههـا فـى الترجمة كانت ملطَّفة لأن هناك إسهابات وتضاربات قليلة نسبيًا فى قِسْم **فير ديا** ولأن النثر فى القطعة متساوٍ فى الأسلوب والشعر مكثف وجيد التوزيع. وعلاوة على هذا تشتمل القطعة على إبهامات لغوية قليلة نسبيًا.

٢: تُدْرِج **إليانور هال** Eleanor Hall روايـة لـ "ت.ب.ك" فـى *The Cuchullin Saga* (London, 1898) pp. 109-227، *[ساجا كو هولين]* تحـت عنوان The Cattle-Spoil of Cooley [نهْب ماشية كولى] . وكان الكتاب أول خلاصة وافية للترجمات إلى الإنجليزية للحكايات الرئيسية فـى "مجموعـة ألستر"؛ وكانت الحكايات مترجمة بأقلام مجموعة متنوعة مـن الدارسـين، وكان **ستانديش هايز أوجريدى** هو الذى قـام بإعـداد القـسم الخـاص بـ "ت.ب.ك". وحاولت **هال** أن ترتب القصص فى ترتيب "زمنى" يقوم علـى تفسيرها للتطورات الموجودة فى مختلف حكايات المجموعة، ولهذا يـوحى كتابها بنظام أكثر وتماسك أكثر مما يوجـد فـى الواقـع فـى النـصوص القروسطية. وكل النصوص التى يضمها هذا الكتاب ترجمات دقيقة نـسبيًا باستثناء. "ت.ب.ك" فهى موجز. وهذه الأخيرة موصوفة فى التنويه التمهيدى باعتبارها "تحليلا" للحكاية، فليست "ترجمة نقدية"، كما تبدو فـى مخطوطـة ١٨٠٠ (Britsh Museum Additional 18748) التى يقال إنها تتبـع حركـة الحكاية فى (١٨٩٨:١١٠) LL. ويجرى تقديم الرواية على أنها "إعادة إنتـاج كاملة ودقيقة بصورة كافية للأصل للوفاء بكل أغراض القارئ غير النقدي"، وهى موجَّهة إلى القراء الإنجليـز ولـيس إلـى الأكـاديميين الآيرلنـديين (١٨٩٨:١١٠)، ويشير واقع أنهـا كانـت مـن إعـداد **سـتانديش هـايز أوجريدي**(١٩)، المحرِّر والمترجم الشهير للخلاصة الوافيـة *Silva Gadelica*،

إلى التزام دقيق بالنص القروسطى وتُضفِى حُجِّيَة على هذه الرواية. وتعيد خلاصة **هال** الوافية طبع أقسام عن ترجمة **سوليڤان** للقتال مع **فير ديا** في LL. وقد سمح قَطْع format هذا التقديم لـ "ت.ب.ك" **هال** بالتغاضي عن العناصر الإشكالية في النص أو تفادى معظمها، من حيث المحتوى والشكل على السواء، ومع ذلك يظل يدَّعى تقديم نقل دقيق للنص الآيرلندى.

٣: ظهرت *Cuchulain of Muirthemne* (London,1902) *[كو هولين مورثيڤنه]* لـ **أوجاستا جريجورى** مع مخطوطة "ت.ب.ك" مُدْرَجةً تحت عناوين ثلاثة فصول متعاقبة هي "The War for the Two Bull of Cuailgne" [هكذا] [الحرب من أجل ثَوْرَى كولينِيِّى] ، و The Awakening of Ulster [إيقاظ ألستر]، و "The Two Bulls" [الثَوْران] (pp.141-209). ومثل **هال**، قدَّمتْ [**أوجوستا**] **جريجورى** في كتابها خلاصة وافية للنصوص الرئيسية لـ "مجموعة ألستر"، غير أنها بعكس **هال** لم تكد تقوم بمحاولة أن تكون أكاديمية أو أن تقدِّم معادِلات نصية دقيقة. والكتاب أثر باقٍ للإحياء الأدبى الآيرلندى: يتمثل غرضه الأساسى في إشعال الخيال وتشجيع معرفة الأدب الآيرلندى بين الجمهور العام الناطق بالإنجليزية. والمواد منسوجة معًا في بناء متكامل بخط زمنى محدَّد ومتماسك يتقدم بترتيبات **هال** الكرونولوجية خطوة أخرى أبعد. وأسلوب **جريجورى** النثرى، خاصة استعمالها لهجة كيلتارتان للإنجليزية الآيرلندية، يعطى لغة الترجمة تدفقًا، وحيوية، وطابعًا آيرلنديًّا بوضوح. ولأن مركز اهتمام العمل كان من نواحٍ كثيرة منصبًّا على اللغة ذاتها، قامت **جريجورى** في كثير من الأحيان بإعادة الصياغة بألفاظ أخرى. والحقيقة أنه يمكن الادعاء ببعض الحق أنها كانت تعيد حكْى القصص أكثر مما كانت تترجم. وفي حالة "ت.ب.ك"، عمِلتْ **جريجورى** من ترجمات مخطوطات في الأكاديمية الملكية الآيرلندية وملخصات (تشمل واحدا في **هال**) وليس من النصوص الآيرلندية المبكرة(٢٠). وسمحت لها مصادرها ونمط ترجماتها (مثل

هال) بأن تتجاهل عناصر فظة وأن تخفف من القِطَع المهينة. كما أنها لم تُبْدِ أي تردُّد فى اختصار النص وترجماتها مثقلة بشدة عند قسم **فير ديا** من "ت.ب.ك". ورغم أنها ترجمت الكثير من قصائد النص فقد قامت بتمثيلها كحوار نثرى وليس كنظم. وبالتالى، تفادت ببراعة القضايا الشكلية التى يقدِّمها مزيج الشعر والنثر فى الأدب الآيرلندى المبكر.

٤: أوَّل ما يُشبه ترجمة أكاديمية أمينة لملحمة "ت.ب.ك" فى الإنجليزية نشرته **وينيفريد فاراداى** Winifred Faraday فى *The Cattle-Raid of Cualnge* (London 1904). ومما يُذْكَر لـ **فاراداى** أنها اختارتْ أن تُترجم أسبق وأقدم رواية للقصة (The Version in LU and YBL). ورغم أن إنتاجها يمثل التقدم الأكاديمى فى بعض النواحى، فإنها كلغوية كانت غير ملائمة لمهمة ترجمة النص المبكر الصعب لـ "ت.ب.ك" وتوجد أخطاء ترجمة عديدة كما أن الترجمة بعيدة عن أن تكون كاملة. فقد حذفت **فاراداى** أقسامًا كبيرة من النص، تشمل قصائد كثيرة؛ وبالتالى فإن الخصائص الشكلية للقصة صارت مُبْهَمة جزئيًا. وتغدو الترجمة أقل اكتمالا بصورة متصاعدة قرب النهاية. فلا عجب فى أن *الفجوات* *lacunae* فى ترجمتها تصنِّف تحت الكثير من المحتوى غير المرغوب فيه فى الحكاية بالإضافة إلى مختلف الأشكال المزعجة من انعدام التماسك والإطناب. ومع أن لغة ترجمة **فاراداى** مباشرة فإنها أيضًا حَرْفية وسطحية. وفى كثير من الأحيان يقوم الأسلوب الأكاديمى بإضفاء الإبهام على عناصر مروِّعة فى الحكاية.

٥: ويقدِّم أ. ه. **ليهى** A. H. Leahy فى *Heroic Romances of Ireland* (2 Vols., London, 1905- 06) *[القصص البطولية لأيرلندا]* رواية عن قِسْم **فير ديا** من "ت.ب.ك" تحت عنوان "The Combat at the Ford" [الصراع عند مخاضة النهر] فى المجلد الأول من مطبوعاته (Leahy pp.111-159) وقد تصدَّى **ليهى** أكثر ممن سبقوه للمشكلات الشكلية التى طرحها الأدب

الآيرلندى المبكر وحاول تأكيد أن شكل حكايات الأبطال الأيرلندية يمثل أحد المنجزات الثقافية لآيرلندا. وأصرّ على أن يَتَرَجم الشعر كاملا، بما فى ذلك النظْم المهجور المسمَّى روسك *rosc* أو الخطبة المنمقة *rhetoric*؛ وقد حاول أيضًا فى ترجماته أنْ يستردّ بعض جمال وتميُّز بُحُور الشعر الآيرلندية(٢١). ومع هذا، كان **ليهى** قادرا على أن يتفادى مشكلات التلقِّى الأكثر حدة لمحتوى وأسلوب "ت.ب.ك" خاصة عن طريق السماح بواقعة **فير ديا** بأن تمثل "ت.ب.ك" كَكُلّ. وتتناقض لغته تمامًا مع اللهجة الآيرلندية العائلية الدافئة عند **جريجورى**: يستعمل **ليهى** أسلوبًا عاليًا يضفى طابع الألفاظ المهجورة يذكّرنا بلغة **تينيسون** أو لغة ترجمات **ويليام موريس** William Morris للساجا Sagas الآيسلندية.

٦: ومن بعض النواحى، تمثل ترجمة **مارى أ. هاتون** Mary A. Hutton المعنونة (Dublin,1907) *The Táin [تَوين]*(٢٢) استجابة يمكن التنبؤ بها للمشكلات الشكلية التى تتجلَّى فى الأدب البطولى الآيرلندى. أى أنه، بدلا من حذف الشعر (**هال**)، أو ترجمته نثرًا (**جريجورى**) ، أو محاولة تمثيل التناوب الشكلى بين النظم والنثر (**ليهى**) ، أدمجت **هاتون** الشكل الآيرلندى فى المعايير الأوروبية الراسخة للملحمة، أى الشعر السردى. وعلى هذا النحو، قدَّمَتْ ترجمة نظمية، محوِّلة كل شيىء، بما فى ذلك النثر، إلى نظم حُرّ موحَّد. ولأن العمل مقسَّم إلى "كُتُب" ويشتمل على عبارات تصنيفية (ليست موجودة دائما فى النص المصدر)، تتسم الترجمة بمسحة هوميرية.

استعملت **هاتون** مخطوطة LL باعتبارها مخطوطتها الأساسية وترجمتْ من النص أكثر مما فعل أى ممن سبقوها. غير أنها أقحمت بحُرية مادة من التنقيح الأسبق لـ "ت.ب.ك" ومن حكايات أخرى من "مجموعة ألستر" ككل، ناسجة القصص معا فى سرد ملحمى محكم، جزئيًا من خلال

استعمال الاسترجاعات [الفلاشباكات] والاستطرادات. وسمح تعاملها للمصادر بتغيرات فظة فى محتوى "ت.ب.ك". وعلاوة على هذا فإن قيامها برفع مستوى شكل "ت.ب.ك" تجرى مضاهاته بتغيرات مماثلة فى خط القصة. وعلى هذا النحو حذفت معظم الوقائع الداعرة والجنسية بالإضافة إلى الفكاهة، وقامت فى الوقت نفسه بحشو الحكاية بقصص نبيلة، أو بطولية، أو مأساوية من أجزاء أخرى من المجموعة. وجرت عقلنة المادة وإزالة إنعدامات التماسك، وتجاهُل الأعراف غير المألوفة فى كثير من الأحيان. كما تم تغيير النغمة تماما عن طريق اختراع الانتقام باعتباره دافع الغارة.

ونتيجةً لهذه الملامح المختلفة، تقدِّم ترجمة **هاتون** رواية من "ت.ب.ك" تتطابق مع المعايير المكرسة الراسخة للملحمة الكلاسيكية والقروسطية. وحيثما استعمل مترجمون أسبق الحذف والاختيار كوسيلتين لحلّ المشكلات التى تطرحها "ت.ب.ك"، وسَّعت **هاتون** وزخرفت، فارضة إفراغ المحتوى والشكل فى قالب أدبى غير آيرلندى، مُشبِعةً المتطلبات النوعية للنسق الأدبى السائد للُّغة الإنجليزية. وربما لم يكن هناك ما يدعو إلى الدهشة فى واقع أن ترجمة **هاتون** لـ "ت.ب.ك" صارت الترجمة الأكثر شعبية فى مدرسة سانت إندا St. Enda's، ومدرسة پيرس Pearse للقوميِّين الصغار (O'Leary 1994:254 n.125).

٧: مثلت ترجمة **جوزيف دَنّ** Dunn Joseph: *The Ancient Irish Epic Tale Táin Bó Cúalnge* (London, 1914) : (*الملحمة الآيرلندية القديمة توينْ بو كولينْيِى*) على مدى نصف قرن الترجمة الأكاديمية الرئيسية لـ "ت.ب.ك" فى الإنجليزية. وقد اقتفى **دَنّ**، الذى كان بروفيسورًا بالجامعة الكاثوليكية فى واشنطن، دى. سى.، أثر إنتاج إرنست **ڤينديش**، الذى كانت طبعته الألمانية والترجمة الحرْفية لنص LL الكامل للقصة الآيرلندية قد ظهرت فى ١٩٠٥. ونسخة **دَنّ** لم تحذِف أو تُلْغِ من النص كما كان قد فعل

سابقوه فى ترجماتهم الإنجليزية: تقريبًا كل نص LL مترجم فى نص دَنْ. والواقع أن الملمح الأكثر وضوحا لهذه الترجمة هو أنها تسيئ تمثيل "ت.ب.ك" عن طريق تضمينها أكثر مما ينبغى: يجرى إدراج تنويعات وقِطَع رئيسية من كل التنقيحات المستقلة الثلاثة للقصة، بالإضافة إلى *الأقوال البارعة bons mots* لنصف دستة من المخطوطات. وعلى هذا النحو، ضاعف دَنْ انعدامات التماسك والإطنابات ومع ذلك اقترح فى الوقت نفسه نصًا أكثر صقلا وزخرفًا من ذلك الذى يوجد فى أى من التنقيحات الآيرلندية المبكرة. والواقع أنه، لأنه قام بتضمين كل هذا، منتقلا من مخطوطة إلى التالية، من المستحيل عمليًا على قارئ لا تكون نصوص المصدر فى متناوله أن يحدِّد من هذه الترجمة ما هو شكل رواية LL للحكاية حقا. وفى النهاية لا يقدِّم نص دَنْ للقراء الإنجليز ترجمة تمثل أى رواية لـ "ت.ب.ك"(٢٣).

على أنه يظل هناك الكثير من الفائدة فى ترجمة دَنْ. وبصرف النظر عن حذفه للكثير من *الروسكاذا*. قام دَنْ بمحاولة معقولة للمحافظة على الخصائص الشكلية للأدب الآيرلندى المبكر عن طريق الإبقاء على التناوب بين النثر والشعر وعن طريق ترجمة كل القصائد المقطعية شعرًا. وعلاوة على هذا فقد ظهر المحتوى أكثر مما ظهر من قبل مطلقًا بالإنجليزية، بما فى ذلك القِطَع الإشكالية التى نوقشتْ أعلاه. لقد قدم دَنْ التهكم، والمادة الجنسية، والأحداث الخارقة للطبيعة، والأعراف الاجتماعية غير المألوفة فى "*توين بو كولينيى*"، رغم أنه جرى تخفيف تأثيرها عن طريق إنجليزيته الملتوية ذات الطابع المهجور.

٨: من منظور أكاديمى خالص، قامتْ **سيسيل أوراهيللى** فى ترجمتها بعنوان: *Táin Bó Cúalnge From The Book of Leinster* (Dublin, 1967) [*توين بو كولينيِى من كتاب لينستر*] بكفاءة أكثر بما كان دَنْ قد حاول القيام به

بصورة خادعة: تقديم ترجمة إنجليزية لنص LL من "ت.ب.ك". وتظهر ترجمتها فى أعقاب طبعة جديدة لنص القرن الثانى عشر، وليس فى شكل النص والترجمة المقابلة له. ومن الغريب أن **أوراهيللى**- وهى أكاديمية شهيرة للأدب الآيرلندى المبكر- لم تَفِ بالمطلب الأكاديمى البسيط المتمثل فى الاكتمال: لم تترجم بعض قِطَع النص الأكثر إثارة ولكنْ الصعبة، الـ روسكاذا المهجورة. وقد صارت ترجمة **أوراهيللى** المعيار الذى يستشهد به الأكاديميون، غير أن الترجمة فى بعض الأحيان حرفية ومسطحة إلى حد أن من الصعب على الخيال أن يصل إلى تفاهم مع القصة. لقد اضطلعت **أوراهيللى** بترجمة عمل أدبى، غير أنها لم تنتج ترجمة أدبية. ورغم أنها لم تحذف العناصر الجنسية أو الداعرة التى فى النص فقد خففت هذه القِطَع بترجمتها بأكثر لغة متواضعة يمكن العثور عليها، مسيطرةً على معجمها الإنجليزى عن طريق اختيار التعبيرات المخفَّفة أو المرادفات الإنجليزية المتاحة الأكثر تلطيفاً. كما أنها تخفف التعقيد الشكلى للنص للآيرلندى المبكر بترجماتها النثرية للشعر، رغم أنه يمكن تأكيد أن هذه الفجوة فى الترجمة يلطف منها الوجود الظاهرى للشعر فى طبعة النص الآيرلندى التى تسبق الترجمة.

٩: وتتفق (Dublin,1969) *The Táin* للشاعر الآيرلندى البارز **توماس كينسيلا** مع خط الترجمات الشعبية لـ "ت.ب.ك"، غير أنها تسجل تبدلا جذريًا فى ترجمة المادة الآيرلندية المبكرة من وجهة نظر الشكل والموضوع على السواء. وتظهر ترجمة **كينسيلا** لـ "ت.ب.ك" باعتبارها النص الرئيسى (pp. 51-253) فى مجموعة ترجمات تتألف من "ت.ب.ك" مسبوقة بحكايات يقع الحدث فيها فى زمن أسبق على حدث "ت.ب.ك". وكثير من هذه الحكايات الإضافية يجرى تحديد هويتها بأنها ريفسيلا *remséla*، "حكايات تمهيدية"، لـ "ت.ب.ك" فى قوائم الحكايات الآيرلندية المبكرة. و **كينسيلا** هو أول مترجم إنجليزى لـ "ت.ب.ك" يمثل الكثير من الجوانب المتحدية للمحتوى: للقيام بنقل

دينامى للعناصر الجنسية والفظة للحكاية، بالإضافة إلى الخلفية الثقافية والنغمية الغريبة للقصة. والأمر الذى له دلالته فى هذا الصدد هو أنه اختار أن يترجم رواية LU القديمة لل "ت.ب.ك". وبدلا من الابتعاد عمَّا سمَّيْتُهُ بالعناصر الخشنة والعجيبة للقصة فإن ترجمته إنما تتباهى بـ -وتُبرِز- نفس الأشياء التى جعلت النص إشكاليًا بالنسبة للمترجمين المبكرين الناطقين بالإنجليزية. بل يستعير **كينسيلا** قراءات من تنقيحات أخرى لإبراز هذه العناصر من "ت.ب.ك".

كذلك كان **كينسيلا** جريئًا مع التحديات الشكلية للنص. وعلى عكس **أوراهيللى** حاول حتى مع القِطَع الأشد صعوبة من الر*وسك* وقام بتكييف "البيت المدرَّج" *poetic "stepped line"* الشعرى للقرن العشرين لكى يسيطر على البنية المتقطعة، وقَطْع الكلمة قبل الإيقاع، والغموض النحوى لهذا النمط الشعرى الآيرلندى العتيق. ويتدفق كل الشعر فى ترجمته كما يمكن لشاعر جيد فقط أن يجعله يفعل. وبالإضافة إلى هذا فإن لغة **كينسيلا** البليغة والبارعة تستحوذ على ظرف الأدب الآيرلندى المبكر، وهو يعكس الأسلوب المتنوع للقصة بدلا من محاولة أن يفرض عليها أسلوبًا رفيعًا أو تراچيديًا بصورة موحَّدة. وهو يسمح كذلك لبعض التنويعات وانعدامات التماسك الشفاهية بأن تكون ماثلة فى الترجمة: هو قادر بالتالى على دَمْج عناصر "غير أدبية" بعينها للنص داخل إطار ترجمة أدبية.

على أن كينسيلا، مثل معظم سابقيه، وجد من الصعب أن يُلازِم رواية واحدة للحكاية، كما سبق أن رأينا. لقد أضاف إلى الافتتاحية المفقودة لـ LU افتتاحية مخطوطة LL اللاحقة واستعار قِطَعًا أخرى من LL، بما فى ذلك المادة الشبقية فى نهاية القصة، الأمر الذى يجعل نهاية ترجمته مكشوفة أكثر منها فى أى ترجمة آيرلندية قروسطية. وعلاوة على هذا فإن بعض الوقائع من LU كانت مُحالةً إلى الهوامش بدلا من إدراجها فى الجسم

الرئيسى للترجمة. وكنتيجة لهذا، تتطابق ترجمته، مثل بعض الترجمات المبكرة، مع المعايير الأدبية الحديثة أكثر مما فعل النص الآيرلندى، ويحتكم المحتوى الدنيوى إلى الذوق الحديث أيضا.

١٠: فى معالجتها الأكاديمية لـ "ت.ب.ك" نشرت **سيسيل أوراهيللى** المخطوطة الأقدم والأصعب للنص أخيرًا: *Táin Bó Cúailnge, Recension I* (Dublin, 1976) *[توين بو كولينيي، التنقيح ا]*. وتنطبق هنا أيضا تعليقات كثيرة بشأن ترجماتها لمخطوطة LL. ومن الجدير بالذكر بصورة خاصة أن الترجمة لا تمثل الخصائص الشكلية للنص المصدر الآيرلندى؛ والشعر مترجم كله نثرًا من جديد. وبالمقارنة مع المعايير التى حددها **كينسيلا**، فإن النثر مُطنب والأسلوب مُخفَّف، خاصة فى القِطَع الجنسية والداعرة. ومع أن ترجماتها أكثر حرْفية من ترجمة **كينسيلا**، فهى أيضًا فى كثير من الأحيان أقلّ إخلاصًا لنغمة وتأثير السرد الآيرلندي[٢٤]. على أن هناك بالمقارنة مع إنتاجها المبكر، بعض التغيرات المهمة: حاولت **أوراهيللى** *الروسكاذا* وترجمة النثر ترجمة أقل حرْفية إلى حد ما. وكان المقصود بترجمة **أوراهيللى** لمخطوطة LU من الـ "ت.ب.ك" أن تكون مُتَمِّمَةً أكاديمية لطبعة، وضمن ذلك السياق تلائم غرضها: إعطاء ترجمة أمينة كاملة ودقيقة (وبسيطة) لمخطوطة واحدة من "ت.ب.ك" وتلك الغاية البسيطة تم تحقيقها فى اللغة الإنجليزية للمرة الأولى بعد حوالى سبعين سنة من قيام ترجمة **ڤينديش** بالشىء نفسه فى اللغة الألمانية.

***

ويستحق الأمر أن نستطرد لحظة لنبحث بإيجاز الترجمة الألمانية لـ *Táin Bó Cúailnge* والتى نشرها إرنست **ڤينديش** فى ١٩٠٥. وقد أعدَّ **ڤينديش** طبعة من نص LL ومع ترجمة ألمانية حرْفية مقابلة؛ ويشتمل عمله أيضا على إشارات تحتوى على نصوص وترجمات لبعض التنويعات

الأخرى للتنقيحين الآخرين لـ "ت.ب.ك". والترجمة مصحوبة بمقدمة شاملة، وجهاز نقدى، وتعليق هائل، ومسرد كبير. وواقع أن ترجمةً ألمانية كاملـة لـ "ت.ب.ك" ظهرتْ حتى منذ ١٩٠٥ يدلّ على أن الحاجز أمام نشر وترجمة الحكاية بالإنجليزية لم يكن ليتمثل فى الصعوبة النصية أو اللغوية للنص الآيرلندى، كما أنه لم يكن يتمثل فى الطابع المزعج للمحتوى بالنسبة لجمهور منعطف القرن(٢٥) . وفى منطقة الثقافة الألمانية حيث لم يكن لترجمة "ت.ب.ك" سوى القليل من العواقب الاجتماعية والأيديولوچية والسياسية المباشرة، كان بالإمكان تقديم النص بكامله: كان بالإمكان تمثيل كلٍّ من المحتوى والشكل بـ "موضوعية" ظاهرية. ومن المؤكد أنه بعد **ڤينديش** لم يكن من الممكن إرجاع الافتقار إلى "الأمانة" فى الترجمات الإنجليزية إلى أشكال من القصور فى السهولة اللغوية أو الأكاديمية، لأن المترجمين الإنجليز كان بوسعهم ببساطة أن يترجموا ألمانية **ڤينديش**. وتعزز حالة "ت.ب.ك" اقتناع **ليفيڤير** (Lefevere 1992b:52) بأن الافتقار إلى الأمانة فى الترجمة قلما يكون ببساطة حالة صعوبة لغوية أو كفاءة لغوية. وفى الحالة التى نحن بصددها يجب أن نبحث عن تفسير لسِجِلّ ترجمة "ت.ب.ك" فى السياق الأيديولوچى المشحون للكولونيالية الإنجليزية والقومية الآيرلندية.

ولنَعُدْ لحظة إلى قطعة **إيداركوڤال** المترجَمة أعلاه. إنه يمكن استعماله كمحك اختبار للمقارنة بين الترجمات العشر المطروحة للمناقشة. ويتفادى **سوليڤان** و **ليهى** المشكلات التى تطرحها الواقعة عن طريق الحذف –وهذه نتيجة منطقية لتضييق نطاق عملهم إلى قصة **فيرديا**. وبترجمة مخطوطة LL الأكثر وقارا للـ "ت.ب.ك"، يتفادى **دَنّ** و **أوراهيللى** (Dunn and O'Rahilly 1967) بصورة مماثلة معظم مشكلات المحتوى والنغمة، بالإضافة إلى صعوبات تقنية للـ *روسك* Rosc الموجود فقط فى نص LU لهذه الواقعة فى

"ت.ب.ك". كذلك فإن التلخيصات فى مجلدات **هال** و **جريجورى** تتبع النص الأقل إشكالية فى LL بالإضافة إلى أنهما، تحت قناع التكثيف، يحذفان أو يُخفيان العناصر الفكاهية والمثيرة للقطعة. وهكذا فإن **فاراداى**، و **هاتون**، و **أوراهيللى** (O'Rahilly 1976) و **كينسيلا** هم المترجمون الوحيدون الذين يحاولون معالجة تحديات قطعة LU، ومن الأربعة فإن **كينسيلا** وحده يترجم الـ*روسك* بكامله.

وعلاوة على هذا، تتمثل صفة مميزة لتاريخ ترجمة "ت.ب.ك" فى أنه لا أحد منٍ الأربعة اللذين ترجموا مادة LU يقدّم **كو هولين** وهو يُداس. ويقول كلٌ من **فاراداى**، و **هاتون**، و **أوراهيللى** أن **فيريييس** يمرّ بـ **كوهولين**. ومع أن **كينسيلا** يمثل المحتوى "غير المرغوب فيه" للنص، بما فى ذلك المادة الجنسية، فإنه هنا يترجم، "وطأطأ رأسه بمذلة بينما دارت عربة **فيريييس** حوله ثلاث مرات" (١٩٦٩:١٢٠). ومن الجلى أن التضمينات المتعلقة بالموضوع والتضمينات الاجتماعية لبطل يجثو أمام آخر ويُداس بالعربة الحربية ظلت مزعجة بما يكفى لأنْ يفضل مترجمو أواخر القرن العشرين أن يختاروا ويوسِّعوا معنى حرف الجر tar [= across, over = عَبْرَ] بدلا من المعنى الآيرلندى القديم الأكثر طبيعية للكلمة. ورغم أن من الممكن أن نواصل بالتفصيل تحديد الطرُق التى تقارب بها كل ترجمة هذه القطعة وتصوير الطرق التى عالجتْ بها المشكلات الأيديولوچية والجمالية التى تطرحها "ت.ب.ك" ككل، يوضح التحليل الموجز هنا الخطوط العريضة الرئيسية للتفاصيل، ومن المفيد أكثر الاتجاه إلى نماذج أوسع تنشأ من فحص الترجمات الإنجليزية لـ "ت.ب.ك" كمجموعة.

ومن الجلى أن السمة المميزة الأولى اللافتة للنظر لهذا التاريخ لترجمات "ت.ب.ك" إلى الإنجليزية تتمثل فى حذف الحكاية طوال القرنين التاسع عشر والعشرين[٢٦]. ورغم أهمية الحكاية، كما أشار **أوكارى** حتى منذ

١٨٦١، لم تستطع "ت.ب.ك" الكاملة أن تستحوذ على خيال العالم الناطق بالإنجليزية، كما أنه لم يكن استعمالها للمشروع السياسى المتمثل فى ترسيخ عظمة الميراث الثقافى لآيرلندا: تمثيلات الآيرلندى الناشئة عن أى ترجمة أمينة وكاملة لـ "ت.ب.ك" إلى الإنجليزية أنتجت التدخل الثقافى المفرط بالمعايير الثقافية الكولونيالية والأهداف القومية كذلك. والنتيجة نموذج حذف جزئى للحكاية ونموذج تعتيم للعناصر الإشكالية فى "ت.ب.ك" طوال تلك الفترة. وعلى مدى خمسين عاما بعد أن أعلن **أوكارى** أهمية *Táin Bó Cúailnge*، لم تكن هناك ترجمة للقصة بكاملها يمكن أن يستعملها الجمهور الناطق بالإنجليزية، سواء كان أكاديميًا، أو شعبيًا، أو قوميًا أو غير ذلك. وعلاوة على هذا، حتى عندما نشر **جوزيف دَنْ** ترجمة مُسْهَبة فى ١٩١٤ فى أمريكا، فإن لُغته المتكلّفة التى تُضفِى طابعًا مهجورًا وحركته الفطنة بين مخطوطات القصة قد قام بالكثير لكبح تأثير العناصر الأقل وقارًا فى "ت.ب.ك"، عاكسة على هذا النحو المعوقات الثقافية المزدوجة للكولونيالية والنزعة القومية الآيرلندية التى اصطدمت بالمصالح الآيرلندية حتى فى أمريكا[٢٧]. قارنْ، على سبيل المثال، عروض **ميدف** ("my own close friendship" [صداقتى الحميمة] Gregory [1902] 1973:143; Dunn (1914:6) أو "mine own close friendlieness" [دفئى الحميم] (Hull 1898:115)، بـ **كينسلا**: "my own friendly thighs" "فخذاى الدافئان"] (Kinsella 1969: 55)[٢٨].

وعلى مدى أكثر من قرن بذل المترجمون قصارى جهدهم ليجدوا صيغًا يمكن من خلالها تقديم مفهوم البطولة الآيرلندية وجعله واضحًا فى الإنجليزية. وقد تُرجمت الحكايات الآيرلندية القروسطية بالمعنى الإبيتيمولوچى المتمثل فى "ما جرى ترحيله" من ثقافة إلى أخرى، غير أن العناصر التى جرى إنقاذها فى هذه العملية كانت فى المقام الأول تلك

الجوانب من الحكاية التى كانت متسقة مع البرنامج الآيرلندى القومى الطابع، نظرًا لمعوقات الكولونيالية الإنجليزية. وحتى بعد ١٩٢٢، استمرت "ت.ب.ك" تمثل إشكالية بما يكفى لأنْ يكون هناك صمت تَرْجَمِى بشأن الحكاية على مدى ٥٠ عامًا بعد تأسيس الدولة الآيرلندية، رغم المركزية الثقافية للحكاية[٢٩].

وتمثَّلَ تعديلٌ مهمّ للمادة فى الترجمة الإنجليزية فى استيعابها فى إطار عمل بيوجرافى. وكان قد جرى تقديم قصص "مجموعة ألستر" بطريقة هدفُها التركيز على حياة البطل كو_هولين؛ وفى كثيرٍ من الأحيان جرى تهميش القصص التى حذفت **كو هولين** أو حذفها كُلّيًا فى مجموعات، خاصة فى مطبوعات استهدفت عامة القراء[٣٠]. وكان البناء البيوجرافى أداة تسمح بدمج قصص متباينة ومختلفة من المجموعة فى نموذج متماسك، كما أنه أعطى وسيلة لتفادى بعض الموتيفات الغريبة إلى حد ما للقصص التى جرى تعريفها، على هذا النحو، باعتبارها ذات أهمية ثانوية[٣١]. وبصفة جزئية، ساعد هذا التركيز على البيوجرافيا (السِّيرة) على مقاومة التجريد من الطابع الشخصى الذى عانته الشعوب المستعمَرة كولونياليًا فى ظل الكولونيالية. ويؤكد المنظِّرون ما بعد الكولونياليين أن الاستعمار الكولونيالى يهبط بالمستعمَرين كولونياليًا إلى موضوعات للمعرفة، مُنْكِرِين على الفرد الخاضع للكولونيالية المكانة التى يجرى زعمها لأفراد ممثلين للسلطة الكولونيالية[٣٢]. وقد أفاد الاتجاه البيوجرافى لترجمات الأدب البطولى الآيرلندى والتنظيم الببليوجرافى للتاريخ الوطنى فى مكافحة مثل هذا التجريد من الطابع الشخصى عن طريق تأكيد النزعة الفردية للشخصيات الأسطورية الآيرلندية، والأبطال الأسطوريين، والشخصيات التاريخية بطريقة متماثلة، الذين أتوا على هذا النحو ليمثلوا النزعة الفردية المزعومة للمواطنين الآيرلنديين بوجه عام.

على أن التقديم البيوجرافى كان الأكثر أهمية نتيجة لقوته الأيديولوجية والسياسية: انتهى **كو هولين** إلى أن يلخص (يُجَسِّد) المثل الأعلى للبطولة الآيرلندية المقاتلة، الذى جرى إضفاء الطابع الشخصى عليه بالتالى كذلك. وفى تاريخ ترجمة المادة الآيرلندية المبكرة إلى الإنجليزية جرى تسليط الضوء على كل ما يتعلق بـ **كو هولين**: المآثر المتهورة والبطولية فى فترة صباه، وترحيبه بحياة قصيرة مع الشهرة، ودوره كملاك حارس لقبيلته، وانتصاراته فى القتال الفردى، ورفضه أن يجفل متراجعًا أمام التحدى، وموته المأساوى المبكر الذى أحاطت به المزايا الساحقة. وقد سمح النموذج بالتحديد القومى الطابع للهوية مع بطل يتميز بالطبيعة الأكثر قتالية وعنادًا، ومَجَّدَ على السواء النزعة الفردية والعمل لصالح القبيلة. وعلى هذا فإن هذا التطويع للأدب الآيرلندى المبكر يحدد مسارًا يقود مباشرة إلى عِصْيان يوم عيد القيامة Easter Rising فى عام ١٩١٦ (٣٣).

والأمر هكذا بطريقة حَرْفية، وليس كمجرد طريقة مجازية. ومن المعروف جيدًا أن **پاتريك هنرى پيرس**- أحد زعماء عِصْيان ١٩١٦- كانت له لوحة زيتية جدارية تصَوِّر حمل **كو هولين** السلاح فى صالة مدخل سانت إندا St. Enda's، مدرسة الأولاد التى أدارها على مدى عدة أعوام. وكانت اللوحة مؤطَّرة بكلمات **كو هولين**، "أنا لا أكترث مع هذا بأن أعيش سوى يوم واحد وليلة واحدة بشرط تحقيق شهرتى وبأن تعيش مآثرى بعدي". وكانت الغاية المعلنة لـ **پيرس** هى الرغبة فى أن يقتدى الأولاد بنموذج **كو هولين** (Edwards 1977:117-35). وانتهى **پيرس** إلى إضفاء طابع المفهوم على **كو هولين** باعتباره نموذجًا للنضال، والتضحية بالنفس، والانضباط الذاتى، مُحَوِّلا البطل فى وقت لاحق أيضًا إلى رمز ميسيانى عَرَّض نفسه لتضحية الدم من أجل شعبه (O'Leary 1994:163)، مُدْمِجًا المجازات الدنيوية والمسيحية. وفى نهاية المطاف شكَّل **پيرس** أعماله السياسية ذاتها وفقًا لمفهومه عن **كو هولين**. وعندما قام البريطانيون بإعدام **پيرس** نفسه والزعماء الآخرين للعصيان، فَهِمَ القوميون الآيرلنديون استشهادهم بالتالى

على أنه صدى لسقوط **كو هولين**، وكان بوسع **ييتس** أن يكتب في وقت لاحق في قصيدته *Death of Cuchulain [موت كو هولين]*:

ما الذى وقف فى مكتب البريد
مع **بيرس** و **كونولي**؟
ما الذى يظهر خارجًا من الجبل
حيث أسالَ الرجال أوَّلا دمهم؟
من فكَّر فى **كو هولين** إلى أن بدا
أنه وقف حيث كانوا يقفون؟

وليس من المصادفة أن عصيان ١٩١٦ يجرى تخليد ذكراه فى مكتب البريد العام بدبلن بجوار تمثال **أوليفر شيبارد** الذى يصورّ موت **كو هولين**، وتوجد صُور له على غلاف هذا الكتاب[٣٤]. وفى سبيل أن يكون **كو هولين** رمزًا لهذا المصير، كان على قصته – أو، على الأصحّ، قصصه– أن تعاد كتابتها ويُعاد حكيُها بطرق كانت مختلفة عن الطرق الموجودة فى النصوص الآيرلندية المبكرة. والحقيقة أن نتائج هذه التصورات للأدب والتاريخ الآيرلنديَّيْن شكلتْ ترجمات الأدب البطولي الآيرلندى القروسطي بالطرق الأكثر حيوية، كما رأينا من قبل.

وبصرف النظر عن أهمية سيرة **كو هولين**، كانت الصيغة الأكثر دلالة التى ظهرت فى الترجمات الإنجليزية لـ *Táin Bó Cúailnge* هى الاحتفال بالقتال بين **كو هولين** وأخيه فى الرضاعة **فير ديا**، وهى واقعة جرى إبرازها فى الترجمة الجزئية الأولى ذاتها لـ "ت.ب.ك"، اقتباس **سوليڤان** في ١٨٧٣. ومن المفارقات أن التراث النصِّيّ يدل على أن هذا القسم من "ت.ب.ك"– الذى صار رمزيًا وكنائيًا فى الترجمات الإنجليزية لـ "ت.ب.ك" ككل– لم يكن

فى الأصل حتى جزءًا من الحكاية. ومن الجلى أنه حالما صار حكاية مستقلة، جرى تأليفها فى القرن الحادى عشر، بعد أن كان قد تمَّ بالفعل تدوين معظم أقدم مخطوطة لـ "ت.ب.ك" بحوالى ٣٠٠ عام. وبعد ذلك سرعان ما قام أحد النساخ بإقحام واقعة **فير ديا** فى السرد الأقدم؛ ورغم أنها صارت *ضرورة واجبة de rigueur* فى القصة فيما بعد، كانت واقعة **فير ديا** مُدْمَجَة بطريقة رديئة فى المخطوطة الأقدم لـ ""ت.ب.ك""، النص الوارد فى LU. وكانت الاختلافات بين هذا القسم وباقى المادة على وجه التحديد هى التى جعلته مقبولا وجذابا للوطنيين: كماله، ولغته الأكثر أدبية (بما فى ذلك نسبة مئوية أكبر من الشعر داخل السرد)، ووحدته الأكبر (مع إطنابات وإنعدامات تماسُك أقلّ)، وتركيزه على المآثر السامية والبطولية، وأسلوبه الحزين والمأساوي(٣٥). وبالإضافة إلى هذا، يحتوى هذا القسم على أعراف اجتماعية قليلة نسبيًا، كما أنه يحتوى بطريقة ما على مادة جنسية وداعرة غير مرغوب فيها أقلُّ من أقسام "ت.ب.ك" الأخرى. وبالتالى فإن هذه الواقعة لم تكن فقط أكثر استساغة للقراء الفيكتوريِّين بل كان من الممكن أيضًا تشبيهها بصورة إيجابية بملاحم قومية أخرى. وكان بوسع **إليانور هال** (Eleanor Hull 1998: xliii) أن تكتب فى مقدمة مجلد ترجماتها، "لا يحتوى الأدب الكلاسيكى على شيء أكثر إثارة للشفقة وأكثر كمالا للروح الحقيقية للفروسية من القتال بين **كو هولين** cuchlin و **فيرديا** Ferdia ..."، وكان بوسعها أن تزعم فى تقديمها للواقعة ذاتها أن "حنانها وعنصرها المثير للشفقة، والمثل الأعلى الرفيع للشرف الفروسى، يفوق أى شيء يمكن أن تقدمه الساجا الأرثرية، وربما لا يمكن تجاوزها فى أى أدب" (Hull 1898:186). ومن الجلى أن هذا تفسير أو تمثيل للنص والأدب الآيرلندى ذو دافع أيديولوچى وليس مجرد وصف. ومن المفارقات أن السمات المميزة التى تجعل قِسْم **فير ديا** يمتاز نَصِّيًا انتهت إلى أن تُعْتَبَر ممثلة لـ "ت.ب.ك" ككل.

وبالإضافة إلى المفاتن الشكلية والنغمية للواقعة، كانت هناك، علاوة على هذا، مفاتن أيديولوچية جوهرية للقسم الخاص بـ **فير ديا**. فما هى الرسالة السياسية التى يجرى إبرازها بشأن البطولة عن طريق التشديد على القتال بين **كو هولين** و **فير ديا**؟ يمكن القول إن مغزى الواقعة يتمثل فى أن عنف المرء تجاه صديقه أو أخيه أمر محزن ولكنْ ضرورى إذا كان للمرء أن يَفِى بولاءاته الجماعية (وواجباته الوطنية). وهذا، بالطبع، تمثيل يعزز الصراع الأهلى والحرب الأهلية- وهذه هى نفس الوسيلة التى حققت بها الحركة القومية الآيرلندية الاستقلال عن بريطانيا، والوسيلة التى تم اللجوء إليها فى الحرب الأهلية الآيرلندية، والوسائل التى جرى تبنِّيها من جديد فى آيرلندا الشمالية بعد ١٩٦٨. وهكذا فإن التشديد على واقعة **فير ديا** فى تاريخ ترجمة *Táin Bó Cúailnge* كان عنصرًا واحدًا من عناصر خطابٍ للعنف فى آيرلندا من القرن التاسع عشر إلى الوقت الحاضر(٣٦).

ورغم أن **أوكارى** تجاهل فى عام ١٨٦١ واقعة **فير ديا** مكتفيًا بفقرة ضئيلة، دون أن يفردها لملاحظة خاصة، فإن من الجلى أن هذه الصيغة الوطنية للبطولة ظهرت بوضوح بحلول منعطف القرن. وقد حصر **سوليڤان** و **ليهى** ترجمتيْهما لقتال **فير ديا** بصورة كاملة، كما أن تقريبًا رُبْعَ ترجمة **جريجورى** لـ "ت.ب.ك" مخصَّص للواقعة. وعلاوة على هذا فإن اختيارًا لـ LL كمخطوطة أساسية (هذا الاختيار الذى اعتمده معظم المترجمين، بما فيهم **دَنْ**) هو أيضًا اختيار لتسليط الضوء على قِسْم **فير دياد** لأنه فى مخطوطة LL صارت الواقعة أكثر اندماجا مع باقى "ت.ب.ك" وأكثر بؤرية(٣٧). وحتى عندما لم يُسيطر قِسْم **فير ديا** بشكل كبير، فإنه كان يجرى سردها بصورة عامة بكمال وعناية أو يجرى تسليط الضوء عليها بطريقة ما(.Hull Hutton)(٣٨). وفى الترجمات الإنجليزية صار باقى "ت.ب.ك"، إلى درجة

كبيرة، ملحقًا لقتال كو هولين مع أخيه في الرضاعة؛ وفي الترجمة الإنجليزية صارت واقعة فير ديا خلاصة "ت.ب.ك"، الذَّيْل الذى هَزَّ الكلب.

وجزئيًا لأن الأعمال الأدبية لها القدرة على أن تستحوذ على الخيال، وأن تلهب مشاعر كل السكان، يغدو للترجمات بُعْدٌ سياسي. وكانت الترجمة ضرورية فى آيرلندا إذا كان للجانب الأكبر من السكان أن يكونوا على اتصال مع الميراث الوطنى لآيرلندا، القروسطى والمعاصر على السواء: تراث متميز عن تراث الحكم الكولونيالى والطبقة الحاكمة، ولكنه تراث كان قد جرى فصل الكثير من السكان عنه، بمرور الزمن، وبالاضطهاد السياسى والإقصاء الثقافى، وتبنيهم هم أنفسهم للغة الفاتحين. وكان الشعب الآيرلندى نفسه معزولا عن الوعى بثقافته الخاصة فى شكلها اللغوى الأصلى، وكانت الترجمة وسيلة انتهوا عن طريقها إلى فَهْم وتفسير أنفسهم، هويتهم، ثقافتهم، أشكالهم الأدبية –وباختصار مكانهم فى العالم. وفى كثير من هذه النواحى، نجد دور الترجمة فى آيرلندا مماثلا لـ –وحتى متسقا مع– نموذج لدور الترجمة فى بلدان أخرى ذات تاريخ من الاضطهاد الكولونيالى والثقافى. ولا تملك الشعوب المضطهدة فقط أهدافًا سياسية برنامجية لترجمة المواد الثقافية التراثية، بل إن الترجمة، بعيدًا عن أچندتها السياسية النوعية، مهمة لأنها تحدد الثقافة القومية لأبناء البلاد وللعالم على السواء. وكما فى آيرلندا، فإن مسألة كيف يتم تمثيل الثقافة القومية للأمة ذاتها تكون ذات شأن بصورة خاصة عندما تكون الأمة الناشئة متعددة اللغات ومتعددة الثقافات. ومثل هذا الإدراك للهوية الثقافية –فى الواقع هذا الخلق البارع لهوية ثقافية والتمثيل لشعب عبر الترجمة– له بصورة لا مفر منها تضمينات أيديولوچية وسياسية.

ومن الجلى أن تاريخ ترجمة *"توين بو كولينيي"* فى الإنجليزية – الطريقة التى حذفت بها والعناصر التى اختيرت للتخفيف عندما لا يتم حذفها– كانت مسألة سياسية إلى حد كبير. ومن حيث الأهداف السياسية

النوعية للقوميين الآيرلنديين، كانت معالجة "ت.ب.ك" فى الترجمة وبصورة خاصة التشديد على قِسْم **فير ديا** ناجحيْن. ومن المفارقات أن نوع التفسير المجازى المطلوب لتحقيق الغايات ذات الطابع القومى -أى الاستقلال عن إنجلترا- لم يكن بوسعه أن يؤقلم "ت.ب.ك" بمجموعها الكامل. وفى ١٨٩٩ تنبأ **ستانديش أوجريدى** قائلا:

> عندنا الآن حركة أدبية، وهى ليست بالغة الأهمية؛ وسوف تعقبها حركة سياسية، لن تكون بالغة الأهمية؛ ثم لا بد من أن تأتى حركة عسكرية، ستكون مهمة حقا.

مقتبس فى **ييتس** (Yeats 1953:257)

وقد صدقت نبوءته. قادت الحركة الأدبية بالفعل إلى عِصْيان ليستر فى ١٩١٦. وتاريخ ترجمة *"تويِنْ بو كولِنْيى"* إلى الإنجليزية -أو بالأحرى عدم ترجمتها وترجمتها الجزئية- جزء من نجاح السياسة القومية الآيرلندية.

١: انظرْ 1997 [1991] Cheyfitz للاطلاع على مناقشة مطوّلة عن هذا وعن خطابات متصلة به تفسّر أساس الكولونيالية.

٢: خطاب القرن التاسع عشر عن الأنجلوساكسونية أسهم أيضا فى هذه النظرة إلى الآيرلنديِّين على أنهم متوحِّشون وغير متحضِّرين، انظرْ L. Curtis 1968, esp. chs. 3 and 4؛ وكذلك المناقشة الواردة أدناه. كما يناقش **ڤينسنت ج. تشينج** Vincent J. Cheng (1995:ch 2) هذا "التوحُّش" الآيرلندى.

٣: يقرأ **هومى بابا** Homi Bhabha (1994:82) مثل هذه القوالب الجاهزة (الكلاشيهات) على أنها "مختلِطة، ومجزّأة بصورة غريبة، متعدِّدة الأشكال ومنحرفة، تَمَفصُل لمعتقدات متعددة"، بهدف إحداث فصل بين الأعراق، والثقافات، والتواريخ، تمزيق.

٤: حول هذه النقطة انظرْ Thompson [1967] 1972:33; L. Curtis 1968:62-65 and passim، ويناقش L. Curtis (1971: chs. 1, 2; 1968:ch. 5) الخطابات العِرْقية والعلمية وراء هذه التصورات، كما يشير إلى أن الآيرلنديِّين كان يُنْظَر إليهم فى كثير من الأحيان على أنهم "زنوج بيض". وحول القوالب الجاهزة المرتبطة برمز شخصية آيرلندى المسرح، انظرْ الفصل ٧ أدناه.

٥: بالفعل تُعلن **بروك** Brooke [1789] 1970:vii على قرائها فى كتابها أن "إلهة الشِّعْر الإنجليزية لم يُخبِرْها أحدٌ بعدُ أن لها شقيقة كبرى فى هذه

الجزيرة ...". وتقوم حركات ثقافية قومية فى كثير مـن الأحيـان بتأكيـد دعوى عصر قديم أعظم (Budick and Iser 1996:35).

٦: هذه النظرة إلى الفترة، التى تعقب فترة ييتس، لا يجب السماح لها بإضفاء الإبهام على التطوُّرات السياسية المهمة لتلك الفترة. انظرْ، على سبيل المثال، Foster [1988] 1989:ch. 18 للاطلاع على تصحيح.

٧: انخفض عدد سكان آيرلندا من 000 200 8 فى أربعينيـات القـرن التاسع عشر إلى 000 400 4 فى العقد الأول من القرن العشرين، مع نقـص السكان بسبب الوفيات خلال المجاعة الكبرى ونموذج الهجرة الـذى تطـوَّر خلال المجاعات وفى أعقابها. وقد أثَّرَ كلا العاملَيْن فى الناطقين بالآيرلنديـة بصورة غير متناسبة، وجزئيًّا انقلب، كنتيجة منطقية، كثير مـن العـائلات الناطقة بالآيرلندية فى آيرلند إلى النطق بالإنجليزية فـى أعقـاب المجاعـة الكبرى على أمل أنْ يمنحوا أطفالهم آفاقا اقتصادية أفضل. وبحلـول ١٩١١، وعلى هذا النحو، كان يجرى تصنيف ١٢% فقط من الـسكان علـى أنهـم ناطقون بالآيرلندية. (انظرْ Foster [1988] 1989:121-22, 323-24; E. Curtis [1936] 1950:371; and Edwards 1973:229-31).

٨: بسبب عدم تمكُّن الناطقين الآيرلنديِّين المُحْدَثِين من الوصول إلـى اللغة الآيرلندية المبكرة، شجَّعتْ حركة اللغة الآيرلندية أيضا ترجمـة الأدب الآيرلندى المبكر إلى اللغة الآيرلندية الحديثة؛ ومن المفارقات أن الترجمـة إلى اللغة الآيرلندية الحديثة استعملت فى كثير من الأحيان طبعات إنجليزيـة مع ترجمات تقابلها باعتبارها "نصوص مصدرها". ويقدِّم أوليارى (O'Leary 1994:ch. 4) تحليلا لهذه الترجمات إلى الآيرلندية الحديثة.

٩: قارنْ Kiberd 1995. حول دور الترجمة فى تطوُّر الآداب القومية، انظرْ Delisle and Woodsworth, 1995:ch. 3.

١٠: فى *"تويِنَ بو كولينْيِى"* ["ت.ب.ك"]، فيما كان أبطال ألستر Ulster مُصابين بالعجز (نتيجة للَّعْنة فوق الطبيعية)، يُجَيِّش بطلا كوناّهد Connacht **أليل** Ailil و **ميدف** Medb، جيشا من الولايات الأخرى لآيرلندا ويبدآن غارة على ألستر لسرقة الماشية. والهدف الرئيسى هو الاستيلاء على ثور ضخم، الـ Donn ("الثور" الداكن) الذى يملكه كولينْيِى. ويُفاجأ الجنود، الذين كانوا يتوقعون عدم وجود مقاومة، باكتشاف أنه توجد حراسة على الحدود وبأن جيشهم يعترضه البطل **كو هولين** المحَصَّن من المخاض. ويكرر **كو هولين** الهجوم على القوات وهى تدخل ألستر وتتقدَّم نحو الثور. ويجرى الاحتفال بكل نجاح من نجاحاته بتسمية مخاضة نهر أو عنصر آخر من عناصر المنظر الطبيعى.

وفى نهاية المطاف، يتوصَّل **أليل** و **ميدف** إلى اتفاق مع **كو هولين** على القيام بمجموعة من القتالات الفردية بين رجالهما والبطل الشاب. وينتصر **كو هولين** على كل الرجال الذين تمَّ إرسالهم ضدَّه، ومنهم فى النهاية أخوه فى الرِّضاع **فير ديا**، الذى يقتله **كو هولين**. وبعد موت **فير ديا**، يكون **كو هولين** ضعيفا عاجزا بالجروح التى أصيب بها، غير أن أبطال ألستر يبدأون بالشفاء ويقاومون جيش كوناّهد. وتصل مجموعة كاملة من رجال ألستر أخيرا، ويتقاتلون مع جيش كوناّهد، وينتصرون عندما يلحق **كو هولين** بالصراع. وتنسحب كوناّهد مهزومة غير أنها تحتفظ بامتلاك الثور، دون كولينْيِى، وثور ضخم من كوناّهد، اسمه **فينفْيِنّاك** Finnebennach ("الثور" الأبيض ذو القرون).

١١: مثل هذه الوقائع قد لا تبدو صادمة جدا لمشاعرنا المعاصرة. ومع هذا فإن الزنا المعترف به على الملأ، على سبيل المثال، لم يكن بالأمر السهل فى آيرلندا فى القرن التاسع عشر: سقوط الشاهد **بارنيل** Parnell عندما يجرى الكشف عن علاقته الغرامية العابرة مع **كِيتّى أوشيا** Kitty O'Shea. وعلاوة

على هذا فإن ذِكْر قميص امرأة كان يُعتبر مبرِّرًا لأعمال شغب قومية ضد مسرحية ج. م. **سينج** J. M. Singe: *Playboy of the Western World* [پلايبوى العالم الغربى] فى ١٩٠٧. ويناقش س. **أوبريان** (C. O'Brien [1994] 1995:33) المكانة المركزية لقيمة العِفة عند القوميِّين الآيرلنديِّين.

١٢: يمكن تشخيص كثير من حواجز تلقِّى الأدب الآيرلندى المبكر فى ذلك الحين على أن لها صلة بعالم الخطاب: اشتمل الأدب الآيرلندى على أنشطة، وأعراف، وأشياء، ومعتقدات، وسلوكِيّات، وكلمات، لم تكنْ جزءًا من عالم الخطاب فى الأدب الرفيع فى نسق تلقى اللغة الإنجليزية خلال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين (قارنْ Lefevere 1992b:ch. 7).

١٣: لم يتمّ تحديد المبادئ العروضية لقطَع الرُّوسكَ إلا فى النصف الثانى من القرن العشرين (انظرْ Carney 1971, Watkins 1963)؛ وطوال القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، اعتبر معظم الأكاديميِّين هذه القِطَع بالغة الزخرفة كما اعتبرها قِطَعًا نثرية غامضة. انظرْ المناقشة الأوسع للروسكاذا فى الفصل ٣ أدناه.

١٤: التنقيحات الثلاثة هى التالية: (١) مخطوطة بالآيرلندية القديمة، مستمَدَّة بصورة رئيسية من مخطوطة القرن الثامن للحكاية مع عناصر لاحقة غير متجانسة مُدْمَجة فى النص، Lebor na hUidre [= the book of the Dun Cow = كتاب بقرة دَنْ] (أوائل القرن الثانى عشر، LU بعد الآن) و the Yellow Book of Lecan [كتاب ليكان الأصفر] (القرن الرابع عشر، بعد الآن YBL)؛ (٢) مخطوطة من القرن الثانى عشر، تمثل تنقيحًا أدبيًا للتنقيح المبكر، وهى موجودة فى the Book of Leinster [كتاب لينستر] (منتصف القرن الثانى عشر، بعد الآن LL)؛ و (٣) شذرات من مخطوطة حديثة مبكرة (القرن الثالث عشر أو الرابع عشر)، وهى موجودة فى The Trinity College H. 2.17 [كلية ترينيتى] (القرن الخامس عشر) و British Library Egerton 93 [مكتب إيجرتون البريطانية] (القرن الخامس عشر أو السادس عشر). وللاطلاع على مناقشة تفصيلية عن السمات المميِّزة لهذه التنقيحات

الثلاثة، انظرْ O'Rahilly 1967:vii-lv, 1976:vii-xxiii; Williams and Ford 1992:97ff.؛ والمراجع التى استشهدنا بها.

١٥: الإضافات الخارجية أكثف من أن تجرى غربلتها ببساطة وعلاوة على هذا فإن بعض أفضل الوقائع فى التنقيح الأسبق لـ "ت.ب.ك" (بما فى ذلك قصة فير ديا التى نناقشها أدناه) هى إضافات لاحقة إلى الحكاية، كما يُثبِت التحليل اللغوى.

١٦: النص تمَّ إعداده من أوراهيللى (O'Rahilly 1976, II, 1361-84)، ولكن الترجمة ترجمتى. ويتّبع البيت المدرَّج stepped من شكل ترجمة كينسيلا (١٩٦٩) للروسكاذا. انظرْ الملحق د للاطلاع على الإشارات النصية.

١٧: كانت هناك أيضا ترجمات إنجليزية عديدة غير منشورة للـ "ت.ب.ك" متوفرة فى القرن التاسع عشر، بالإضافة إلى الترجمات المنشورة التى نبحثها أدناه. وتوجد حاليا فى الأكاديمية الآيرلندية الملكية ترجمات مخطوطة من القرن التاسع عشر إلى الإنجليزية لمخطوطة LL من الـ "ت.ب.ك" بقلم چون أودالى John O'Daly (RIA manuscript 24 M 39) المبنى على عمل د.ه. كيللى D. H. Kelly وبالتالى يُشار إلى المخطوطة باسمى كل من أودالى و كيللى؛ و برايان أولونى O'Brian O'Looney (RIA manuscript 3 A 14). وبالإضافة إلى هذا كانت توجد ترجمة غير منشورة بقلم يوچين أوكارى تحوزها Irish Archaeological and Celtic Society [الجمعية الأركيولوچية والكلتية الآيرلندية] (M. Ferguson [1867] 1903:332; cf. also O'Curry 1873: 3.413)، وترجمة مخطوطة من مخطوطة LU من "ت.ب.ك" بقلم برايان أولونى O'Looney (De Vere 1882:vi). ولم أستطعْ أنْ أكتشف مكان ترجمة أوكارى أو ترجمة أولونى فى نص LU ولهذا لا أستطيع أنْ أحلّل إستراتيچيات ترجمتها.

وبالإضافة إلى ترجمات "ت.ب.ك" التى يجرى تحليلها أدناه، توجد أيضا إعادات كتابة أخرى مختلفة للقصة، ومنها روايـــات فـــى Standish O'Grady: *History of Ireland* (1878-80) and Aubrey De Vere: *Foray of Queen Maeve* (1882)، ولكلٌ منهما صلة حرة فى الواقع بالنصوص المـــصدر، أكثـــر إلى حدّ كبير مما تفعل الترجمات التى ناقشناها هنا. وقد حذفتُ أيضا من البحث "فيرديـــا" Ferdiah (1882) لـ **دينـــيس فلـــورانس مكـــارثى** Denis Florence MacCarthy وهو نَظْمٌ لترجمة و. ك. **سوليڤان** للقسم الخاص بـ**فير ديـــا** مـــن "ت.ب.ك"، وكذلك قصيدة **ويليام ســـى. أبتـــون** William C. Upton الدراميـــة المعنونـــة *Cuchulain: The Story of his Combats at the Ford* (1887) *[كوهولين: قصة صراعاته عند مخاضة النهر]*، المبنيَّة على **أوجريدى**.

ومن المثير أن **صامويل فيرجسون** قدَّم ترجمات لعدد مـــن حكايـــات "مجموعة ألستر" ولكنْ ليس من من "ت.ب.ك"، رغم أنه كان قد حصل على ترجمات غير منشورة للقصة. ومقتفيًا أثر **ماكفرسون**، اعتقد **فيرجـــسون** أن المخطوطات النثرية الباقية من "ت.ب.ك" فى الآيرلندية كانت "بقيَّة مُـــزَوَّرة" من ملحمة شعرية مفقودة. ومن هنا فإن ترجمته لعناصر مـــن المجموعـــة "الكونورية" "Conorian" Cycle "تُفسِح مكانا لـ *'توين'* *Táin*"، الأمـــر الـــذى يبقى كغيابٍ لإعادة بناء أدب بطولى آيرلندى" (Denman 1990:147,cf. 82). وبمعنًى ما يقدِّم **فيرجسون** ترجمة صفرية للحكاية. على أن زوجته، **مـــارى فيرجسون** Mary Ferguson، ضَمَّنَتْ إعادة حَكْى لـ "ت.ب.ك" فى كتابها *The Story of the Irish before the Conquest* (1867) *[قصة الآيرلنـــديِّين قبـــل الفتح]*، ترجمة تعبِّر عن عرفانها بديْنها لترجمتيْن غير منشورتيْن لـ **يـــوچين أوكارى** و **د.ه. كيللى** (انظرْ مقدمة الطبعـــة الثانيـــة والإشـــارة الخاصـــة بالمصادر). ويلمِّح سرْد مارى **فيرجـــسون** المختـــصر لـ "ت.ب.ك" Mary Ferguson [1867] 1903:45-73 إلى افتتاحيـــة قِـــسْم Pillow-talk [حـــديث الوسادة]، و"مآثر صِبا" **كو هولين**، والصراع بين **كو هـــولين** و **فيـــر ديـــا**

وعناصر مختلفة من المعركة النهائية؛ وفى كل هذه الوقائع تقتبس المؤلفة أقسامًا قصيرة من ترجمات المخطوطات (وهى المبنية على مخطوطة LL من "ت.ب.ك").

ومع أن بعض المطبوعات التالية ليست ترجمات بأدقّ معنًى للكلمة، فقد عملتْ بوصفها كذلك خلال الفترة (على سبيل المثال، كان يجرى تضمينها فى مجموعات الترجمات ويُفهَم منها أنها تمثل النصوص المصدر). وهى مُدْرَجةٌ، بالتالى، فى القائمة التالية.

وفى المادة الواردة أدناه حذفتُ أيضا الترجمة الحديثة بقلم **چيفرى جانتس** Jeffrey Gantz لذلك القسم من "ت.ب.ك" المعروف باسم Cú Chulain's Boyhood Deeds (1981:134-46) [مآثر صبا كو هولين] لأنه لا يُفهَم منها أنها تمثل "ت.ب.ك" بوصفها كذلك، بل تتعامل مع ذلك القسم من "ت.ب.ك" بوصفها حكاية مستقلّة، وهذا ما يدلّ التحليل النصى، فى الحقيقة، على أنه كان الحال.

١٨: يصنِّف **كرونين** (Cronin 1996:134) و. ك. **سوليڤان** على أنه أستاذ كيمياء ويصف إستراتيچيته فى الترجمة بأنها "حَرْفية منفرِّة"، ولكنْ، كما يمكن أنْ نرى، يمكن قول ما هو أكثر بشأن مناهج **سوليڤان**.

١٩: يلاحظ **كرونين** (Cronin 1996:134) أن **س. ه. أوجريدى** يميز أهداف ترجمته من ترجمات الأكاديميين، موضحا أنه كان يرغب فى أن يجعل المادة مقروءة أكثر مما فعل الأكاديميون.

٢٠: تُسَجِّل **جريجورى** كمصادر لها ترجمات مخطوطات فى الأكاديمية الملكية الآيرلندية Irish Royal Academy بقلم **چون أودالى**، و **برايان أولونى**، و **يوچين أوكارى**، ومختصرات بقلم **ستانديش هايز أوجريدى** (فى Hull) و

هاينريش تسيمَرْ (1887) Heinrich Zimmer. ومن غير الواضح ما إذا كانت **جريجورى** قد استعملتْ ترجمة **أوكارى** غير المنشورة لـ "ت.ب.ك" (انظرْ أعلاه الإشارة ١٧) أو ما إذا كانت قد اعتمدت فقط على موادِّه المنشورة.

٢١: أكَّد **ليهى** أهمية ترجمة الروسكاذا، على سبيل المثال، فى مقدمته Leahy 1905: I.x-xiii.

٢٢: يشير **أوليارى** (O'Leary 1994:228 n. 15) إلى أن **هاتون** كانت منهمكة فى تعليم دروس الآيرلندية القديمة والوسطى التى كانت تُقَدَّم فى بلفاست برعاية the Belfast Gaelic League [عصبة بلفاست الجيلية].

٢٣: بهذا الصدد تعانى ترجمة **دَنْ** من نفس نواحى القصور التى تعانى منها طبعات راهنة كثيرة لنصوص **شكسبير**. انظرْ، على سبيل المثال، المناقشة الواردة فى Urkowitz 1980.

وقد قام **دَنْ** بتقسيم النص إلى فصول قصيرة كثيرة؛ وباستخدام هذا القَطْع كان قادرا على تضمين عدد من الوقائع من LU على أنها فصول قائمة بذاتها بدون تمييزها من المادة الواردة فى المخطوطة الرئيسية بأى وسيلة رمزية أو طباعية، عن طريق مجرد تصنيف المادة على هامش المخطوطة، غير أنه يطمس اختلافات مهمة وغير قابلة للتوفيق فى المخطوطات. ومن الصعب جدا فَهْم المساهمات والسمات المميزة الواضحة لهذه النُسَخ المتباينة من "ت.ب.ك". وعلى النقيض تُخلِص طبعة **ڤينديش** لـ LL، حيث تميِّز الاختلافات المتنوعة عن المخطوطات الأخرى والترجمات الأخرى من "ت.ب.ك" عن طريق تصنيفها بوضوح، أو عن طريق تقديمها بنوع من حرف مطبعى مختلف (أصغر فى العادة)، أو بإحالتها إلى هوامش، فى الحالات التى يقوم فيها بالفعل بنشر الاختلافات المتنوعة وليس بمجرد الإشارة إلى وجود اختلاف نصى رئيسى. وبالتالى، تنسجم طبعة **ڤينديش**،

أكثر كثيرا فى ذلك من ترجمة دَنْ، مع المعايير الأكاديمية الحديثة وتُبَيِّن بوضوح طبيعة كل ترجمة من ترجمات "ت.ب.ك".

٢٤: بعبارة **نيدا**، هناك تكافؤ دينامى أقلّ.

٢٥: وجود ترجمات إنجليزية عديدة غير منشورة لـ "ت.ب.ك" متوفرة منذ القرن التاسع عشر (انظرْ أعلاه الإشارة رقم ١٧) يدلّ أيضا على أن الحواجز أمام نشر الترجمات الإنجليزية لـ "ت.ب.ك" لم تكن بصفة رئيسية مسألة صعوبة لغوية. وترجمة Kelly O'Daly and O'Looney لمخطوطة LL كاملة إلى حدٍّ ما، بالتغلّب على مشكلات آداب اللياقة أحيانا بالتهذيب (الحذف)، وأحيانا بمجرد ترْك مساحات بيضاء فعلية من الحجم الملائم فى النص المكتوب بخط اليد للترجمة بدلا من كتابة كلمات إنجليزية مزعجة أو ترجمة قِطَع قد تُعتبر فاحشة.

٢٦: كما أشرنا أعلاه (الإشارة رقم ١٧)، برَّر **صامويل فيرجسون** هذه السياسة المتمثلة فى الترجمة الصفرية بالإنكار الصارخ لوجود نص من المطلوب ترجمته، مؤكدا مع الاحترام الواجب لـ **ماكفرسون**، أن النص الرئيسى الفعلى لـ "ت.ب.ك" (وهى ملحمة شعرية فى نظره) كان مفقودا.

٢٧: مع أنه يمكن افتراض أن السياق الثقافى الأمريكى بالنسبة لـ **دَنْ** قد سهّل قدرته على أنْ يترجم النص إلى الإنجليزية بصورة أكمل مما كان قد فعل سابقوه وأنْ يمثّل المحتوى بوقائع "إشكالية" من "ت.ب.ك".

٢٨: يترجم الجميع عبارة LL: *Cardes mo* □*líasta-sa fessin*، حرفيًّا: the friendship of my own thighs [صداقة فخذى أنا]، O'Rahilly 1967:1.87. قارنْ O'Rahilly 1976:1.2600 حيث تترجم **فاراداى** (Faraday 1905:101) عبارة *Commaid dom Slíasaid-sea*، حرفيًّا: the companionship of my own thighs [رفقة فخذى أنا]، إلى: "my love "

[حبيبى] ؛ ويجعل DIL (C col. 392) العبارة: to share my couch [لتُقاسِمَنى سريرى] ، ويترجمها أوراهيللى (O'Rahilly 1976:196) هكــذا: my own intimate friendship [صداقتى الحميمة].

٢٩: سوف نتابع، بإسهاب أكثر فى فصول لاحقة، الأســئلة المتعلقــة بترجمة الأدب الآيرلندى المبكر بعد الاستقلال الآيرلنــدى ودافــع تــصفية الكولونيالية كما تعكسها ترجمة **كينسيلا**.

٣٠: مثلا، قصة: *Scéla Mucce Meic Datho* [= The Story of Mac Datho's Pig = *قصة خنزير ماك داثو*] الذى يتمثل بطله الرئيسى فى **كونال** Conall، عُوملتْ إلى حدّ بعيد على أنها هامشية، رغــم أهميتهــا الثقافيــة، والتاريخية، والأدبية. انظرْ أيضا المناقشة الواردة أدناه، الفصل ٧.

ويُعَدُّ **صامويل فيرجسون** أحد المُعدِّين والمترجمين القلائل الــذين لــم يتصوَّروا "مجموعة ألستر" على أساس وجود **كو هولين** فى مركزها؛ وبدلا من ذلك، اعتقد أن المجموعة هى المجموعة الكونوريــة Conorian، حيــث يكون الملك **كونهوفور** Conchobor فى مركزها، وبالتالى باعتبارها موازية للمادة الأرثرية أو مجموعة الملحمة الفرنسية حيث يكــون **شــارلمان** فــى مركزها. ومما له دلالته أن **فيرجسون** كان اتحاديًــا Unionist، علــى ولاء قوى للعاهل الإنجليزى.

٣١: يميِّز **أوليارى** بين "تثبيت بيوجرافى" وعبادة البطل التى تتخلَّل كل كتابة التاريخ القومية: "كان يجرى تصوُّر التاريخ على أنه سلسلة مباشــرة من السِّيَر البطولية" و "كان البطل الرئيسى هو الغاية" (O'Leary 1994:206-10). ولأن السِّيرة كان يجرى دَمْجُها فى كتابة ودراســة التــاريخ، يلاحــظ **أوليارى** أن الباب مفتوح "لإدخال الشخصيات الأدبية بصورة صــارمة فــى البانثيون الآيرلندى" (O'Leary 1994:206).

٣٢: هذا اتجاه ملحوظ فى مناقشات الشعوب المستعمَرة كولونياليًا التى تستخدم المفرد الغائب للدّلالة على "نمط" واحد شامل، إنْ جاز القول، مثلا "الآيرلندي"، الذى يفصل موضوع المناقشة عن عوالم البشرية. انظرْ مناقشة هذه القضايا فى .Mills 1997:113ff.

٣٣: تكسر ترجمة **كينسيلا** فقط، بعد الاستقلال الآيرلندى بنصف قرن، الإطار البيوجرافى الذى كان المترجمون المبكرون يضعون فيه الحكاية.

٣٤: من المعروف جيدا أن **ييتس** نفسه استعمل أيضا **كو هولين** كرمز شخصى، حيث تعكس مسرحياته من مجموعة **كو هولين** مراحل حياة **ييتس** ذاته. وقد انتهى **ييتس** من مؤلفه Death of Cuchulain [*موت كو هولين*] فى الأسابيع الأخيرة من حياته.

٣٥: توجد فى الواقع عناصر فكاهية، وفظة، ومتسمة بالمغالاة، فى سرْد **فير ديا**، غير أنها مُدْرَجة ضمن نغمية مأساوية أوسع.

٣٦: الفائدة المستمرة لـ **كو هولين** للأُطُر المعرفية (البارادیمات) السياسية فى النصف الثانى من القرن العشرين يوضّحها وجود الفن الجدارى الذى يصور **كو هولين** فى مناطق آيرلندا الشمالية أثناء الاضطرابات بعد ١٩٦٨، وترجمة علاماتية متبادلة intersemiotic لقصة **كو هولين** إلى صُوَر بصرية من جانب كلٍ من أنصار البروتستانت والكاثوليك (انظرْ مثلا، Rolston 199:17, 21, 28). ويمثل مركز اهتمام العناصر الدموية للأدب الإنجليزى المبكر حجر زاوية لتراث الترجمة، التى نجدها منذ وقت مبكر مثل الكتاب الرّيادى لـ **شارلوت بروك** فى ١٧٨٩، الذى يبدأ بقصة كيف قتل **كو هولين** ابنه بسبب حادث مؤسف ينشأ عن ولائه لرجال ألستر. ومثل "ت.ب.ك"، صارت هذه الحكاية أيضا مفضلة عند القوميِّين الثقافيِّين، وهى مُدْرَجة فى معظم خلاصات الترجمات، وتشكل كذلك أساس مسرحية **ييتس** *On Baile's Strand* [على شاطئ بيلى] ، المكتوبة من أجل الحركة المسرحية الآيرلندية خلال مرحلة **ييتس** الشعبوية. وقد شدَّدتْ **بروك** بوضوح على

الخصائص العسكرية والبطولية فى الأدب الآيرلندى، حيث اختارتْ أنواعًا أدبية ونصوصًا للترجمة تشدِّد على الحرب والعمل العسكرى ولاحظتْ أن الشعر البطولى الأيرلندى "كان مصممًا من أجل أنبل الأغراض؛ ... وكان الحب السامى للبلاد هو ما ألهمتْه تلك المؤلفات" (Brooke [1789] 1970:236).

٣٧: كسب لتفضيل LL باعتبارها المخطوطة الأساسية، يذكر **سوليڤان** (Sullivan 1873-3.413) بصراحة الحالة المفضلة لواقعة **فير ديا** فى ذلك النص.

٣٨: ترجمة **فاراداى** هى الاستثناء الوحيد على هذا التيار. وفى مقدمتها (Faraday 1904:xvii-xviii)، ناقشتْ سمات واقعة **فير ديا** التى تشير إلى أنها إضافة متأخرة إلى "ت.ب.ك"، وقد اختصرت فى ترجمتها صراع **فير ديا** وقلَّلتْ من قيمتها.

٣

الإستراتيچيات الشكلية
لدمج حكايات الأبطال الآيرلندية
فى القواعد المعيارية المكرَّسة للأدب الأوروپي

ملحمتنا القومية لم تُكتب بعد، يقول الدكتور **سيجرسون**.

چيمس چويس، *يوليسيس*

James joyce, *Ulysses*

شجع أوكونكو الأولاد على الجلوس معه فى كوخه، وقص عليهم قصصا عن الأرض –قصصا ذكورية عن العنف وسفك الدماء. عرف **نُوُوِيِى** أن من الصواب أن يكون المرء ذكرا وأن يكون عنيفا، غير أنه كان ما يزال يفضل بطريقة ما القصص التى اعتادت أمه أن تقصها، والتى لا شك فى أنها ما تزال تقصها على أطفالها الأصغر سناً... كان ذلك نوع القصة الذى أحبه نُوُوِيِى. غير أنه عرف الآن أنها كانت للنساء الحمقاوات والأطفال الحمقى، وعرف أن أباه أراد له أن يكون رجلا.

تشينوا أتشيبى، *الأشياء تتداعى*

بحلول القرن الثامن عشر لم تكن أية قصة كلتية قد دخلت القواعد المعيارية المكرَّسة canons العالمية للأدب الأوروبى بالطريقة التى كانت قد دخلت بها بالفعل المادة الفرنسية، والإنجليزية، والإيطالية، والإسبانية. وقد أسهمت مجموعة متنوعة من العوامل فى حصر الأدب الكلتى داخل منطقته الثقافية. أوّلا، كان لكلٍ مجموعة لغوية كلتية عدد صغير نسبيا من السكان وكانت كل مجموعة تغطى منطقة جغرافية صغيرة نسبيا. وكان الكلتيون أيضا واقعين تحت السيطرة السياسية والعسكرية للإنجليز والفرنسيين، تلك السيطرة التى أتت معها الهيمنة الثقافية التى تميل إلى الحط من شأن ثقافات الكلتيين المَغزُوِّين أو قمعها. وربما كان من المهم بصورة مماثلة أن التراث الشفاهى استمرّ بعناد باعتباره الممارسة الأدبية الحية فى الثقافات الكلتية، أما الأدب المكتوب فقد كان أقلّ رئيسية؛ وكان هذا جزئيا نتيجة للكولونيالية الثقافية، بما فى ذلك سياسات استهدفت استئصال الثقافات الكلتية، مثل قوانين العقوبات فى آيرلندا. وكنتيجة منطقية لكل هذا، وبدلا من الإسهام فى الحركات الأدبية العالمية المعاصرة، فإن الأدب الكلتى المكتوب، كما كان يتمّ إنتاجه، تكيَّف إلى حد كبير مع التشكلات التراثية المحلية؛ وقد جرى وصف الثقافات الكلتية بأنها "تنظر إلى الخلف"، غير أنه ربما كان أكثر دقة أن نقول إن الضغوط الثقافية التى تعرضت لها عرقلت مشاركتها الكاملة فى الحركات العالمية للآداب الأوروبية من النهضة فصاعدا(١). وكانت النتيجة أنه لم توجد فى البلاد الكلتية سوى نصوص أدبية مكتوبة قليلة جرى إنتاجها بعد القرون الوسطى مرشحة للاندماج فى الثقافة العالمية(٢). وقد ساهم واقع أنه لم يحدث أن صارت أية لغة كلتية سائدة فى أمة من أمم العالم الجديد فى عزلة الأدب الكلتى عن الاتجاه الأدبى السائد فى أوروبا. وبالإضافة إلى هذا، كانت اللغات الكلتية آخذة فى التراجع منذ القرن الثامن عشر، وبصورة متزايدة خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، حتى فى بلادها الأصلية؛ وكان

الكلتيون يتبنون لغات أسيادهم السياسيين. وكانت عوامل كهذه تعنى أنه لم يكن من المعقول أن يتوقع أحدٌ أن يتعلم القراء الأوروبيون اللغات البريتونية Breton، أو الويلزية Welsh، أو الكورنوولية Cornish، أو الجيلية الإسكتلندية Scottish Gaelic، أو الآيرلندية Irish، أو المانكس Manx[19]، ولا أن يتعلموا من باب أولَى اللغات القروسطية التى كانت أسلافا لها والتى كان قد جرى صون أعظم النصوص الأدبية للكلتيين فيها. وإنما عن طريق الترجمة وحدها استطاع الأدب الكلتى أن يدخل فى القاعدة المعيارية الأدبية الأوروبية المكرَّسة.

وقد بدأ الأدب الكلتى يجذب اهتمام الأوروبيين فى القرن الثامن عشر، وحولّتْ الرومانسية هذا الاهتمام إلى ولَع. وأدى إغراء كل من الغرائبى exotic والبقايا القديمة إلى جعل الكلتيين ساحرين بصورة طبيعية للرومانسيين. فقد سبقت الثقافة الكلتية ثقافة روما، واحتفظت إلى يومنا هذا ببقايا من الوثنية القديمة. وعلاوة على هذا، فلأن الكلتيين حافظوا على ميراثهم الرفيع فى التراث الشفاهى، كان القَيِّمون على القصص الكلتية فى كثير من الأحيان هم عامة الناس، وهذا مصدر آخر للافتتان بالنسبة للرومانسيين. وبصورة ملائمة، كان الكلتيون أيضا أقرب وُصولا إلى الرومانتيكيين أكثر بكثير من معظم مثل هذه الحضارات الغرائبية فى العالم -لقد قدموا مزايا ما سمّاه **ألان فان كروجتن** Alain van Crugten "غرائبية البيت المجاور" next-door exoticism (Homel and Simon 1988:64). ولأسباب كهذه، شهد القرن التاسع عشر سيلا متواصلا من ترجمات الأدب الكلتى -شملت نصوصا مكتوبة قروسطية وأدبا شعبيا شفاهيا على السواء- إلى اللغات الأوروبية الحديثة. وفى آيرلندا وفى كل

19: لغة شعب "أيل أوف مان" Isle of Man [جزيرة فى البحر الآيرلندى] وهى لهجة من الجيلية، ومع أنها صارت لغة ميتة فإنها ما تزال مستعملة لأغراض احتفالية -المترجم.

مكان كان الدافع الرومانسى لترجمة القصص الكلتية تعززه ضرورات سياسية، كما سبق أن رأينا.

ويقدم الأدب الكلتى مجموعة متنوعة من المشكلات أمام المترجمين، استكشفنا بعضها، خاصة تلك المتصلة بالمحتوى، فى الفصل السابق. غير أن الجماليات الأدبية poetics، وعلى وجه التحديد الشكل السردى المميِّز، لا تمثل أقلّ الصعوبات. وحتى السرود المبكرة جدا، بما فى ذلك أقدم الحكايات القروسطية، نثرية فى المحل الأول، ولا وجود لتراث كلتى قومى للشعر القصصى. وبدلا من هذا، يجرى استعمال الشعر لأغراض خاصة بتقوية الذاكرة mnemonic (للمحافظة على مختلف أنماط المعارف التراثية التى تشمل القانون، وسلسلة الأنساب، وقوائم الملوك، والمعارف التراثية المكانية) أو تكون القصائد ترتيبات شكلية لأفعال كلام speech acts متخصصة (تشمل المرثية lament، والمدح praise، والهجاء satire، والتحية greeting)، الموجودة إما كأشعار مستقلة أو كأقوال لنفس الأغراض فى سرود[٣]. وفى السرود المبكرة، لا تسرد أفعال الكلام، فى الشكل الشعرى، المحتوى أو الحدث الذى يُحِيل إليه الشعر؛ ونموذجيًا يجرى مسبقا افتراض أن الجمهور يعرف الخلفية السردية التراثية للقصائد، وأنه قادر على تعويض السياق السردى الذى تحيل إليه هذه الأقوال[٤].

وعلاوة على هذا فإن الأوزان العروضية الكلتية معقدة للغاية، ويكون التشديد فى الشعر الكلتى على الصوت أكثر مما على المعنى، مما يضفى المزيد من الغموض على "القصة" المرتبطة بالقصيدة [٥]. ولأن الشعر كان حرفة تتطلب التدريب الطويل والشكلى فِي البلاد الكلتية فإن جانبا كبيرا من براعة شاعر ومعرفته كان يتجلى فى تمكنه الفائق من الأوزان العروضية المعقدة أكثر منه فى الجوانب التواصلية communicative للمحتوى الشعرى. وفضلا عن هذا، احتفظ الشعراء الكلتيون إلى تاريخ متأخر جدا بتراث

الشاعر باعتباره عَرّافا؛ وهناك نظرة نبوئية فى قصائد كثيرة تجعلها مراوغة ومبهمة أكثر منها خطابية discursive[٦].

ولهذا كان من الجلى فى الترجمة أن تقديم وتكييف شكل الأدب الكلتى من أجل جمهور أوروبى أوسع لم يكونا بالمهمة العادية. وقد أثبت التاريخ الأدبى هذا بصورة نابضة بالحياة. وتتعلق اثنتان من المناظرات الأكثر احتداما حول سلامة الترجمات المزعومة بالأدب الكلتى: حالتا **چيمس ماكفرسون** James Macpherson **وتيودور كلود إنرى إيرسارت دو لا ڤييّماركيه** Théodore Claude Henri Hersart de la Villemarqué. ورغم أن تقييما شاملا لإنتاج **چيمس ماكفرسون** يظل خارج نطاق هذا العمل، فإن كتابات **ماكفرسون** يجب فَهْمُها جزئيا كمحاولة لترجمة الخصوصيات الشكلية للقصائد القصصية الشعبية ballad، والأغانى السردية القصيرة، الفينيانية Fenian الإسكتلندية إلى شفرة شكلية تكون مقبولة للجمهور الإنجليزى المعتاد على الملحمة الكلاسيكية. أما حكايات أحداث الحياة episodic tales، التى سماها **[چيمس أرنوت] ماككولوتش** (1911:155) [James Arnott] MacCulloch "الأحداث العائمة"، والقصائد البطولية غير السردية فقد افترضتْ الاعتياد على السرد النثرى الشفاهى والسياقات التراثية الأعرض من أجل إطارها السردى. وقد حاول **ماكفرسون** تحويل هذه المادة إلى سرد ملحمى مستمرّ، معتقدا أن النصوص الباقية إلى الآن والتى كان يترجمها كانت بقايا مؤلفة من شذرات من ملحمة منظومة مفقودة، بقى بعضها فى النظم، ولكنْ جرت المحافظة على معظمها فى النثر. وبوصف أعماله بأنها "قصائد"، رغم أن كُتُبَهُ كانت مكتوبة نثرا، أوْحَى **ماكفرسون** لقرائه بأن الأصول المفقودة كانت شعرا مسرحيا سرديا[٧]. وقد حقق إنتاج **ماكفرسون** نجاحا مدوِّيا وغزا الآداب الأوروپية بهجوم عاصف مباشر[٨]. غير أنه فى سياق تفسير محتوى وشكل مصادره بتعابير تكون مقبولة ومفهومة من جانب جمهوره الناطق بالإنجليزية، ابتعد تماما عن

المادة الجيلية الإسكتلندية لمصادره وأضفى عليها إبهاما إلى حد أنه كان لا يمكن تفادى اعتبار كتاباته تزييفا وتدليسا. وقد احتدمت المناظرة حول كتابات **ماكفرسون** طوال الجانب الأكبر من قرنين(٩)، وقد أفضت فى نهاية الأمر إلى التسجيل الدقيق للمادة الإسكتلندية والآيرلندية الأصيلة. ومن المحتمل أيضا أن المناظرة كان لها تأثيرها فى خلق مناخ أكثر انفتاحا على استقبال القراء الأوروبيين للأشكال الأدبية الكلتية.

وفى منتصف القرن التاسع عشر، أشعل الشعر البريتونى لـ **تيودور كلود إنرى إيرسارت دو لا فييِّماركيه** مناظرة مماثلة فى فرنسا، ينبغى النظر إليها أيضا فى سياق صعوبة ترجمة الأشكال الكلتية. ويرتبط شعر **فييِّماركيه** بعدد من الحكايات البريتونية، ومنها حكاية مدينة "إيس" Ys الغارقة. وربما كان **فييِّماركيه** حريصا من البداية، بعد أنْ تعلم درسا من مناظرة **ماكفرسون**، على أنْ يقدِّم النصوص البريتونية وكذلك ترجماته الفرنسية. أمّا نصوص **فييِّماركيه** البريتونية، فرغم أنها ليست مستوعَبة بصورة جذرية فى الأشكال الأوروبية مثل مطبوعات **ماكفرسون** الإنجليزية، فإنها تبدى علامات على أنها ليست كلتية تماما أيضا. ومع أن القصائد البريتونية قصيرة نسبيا ومع أنها تحتوى على قدر كبير من الكلام المباشر (المبنى للمعلوم) direct speech، فإن لها أيضا مكوِّنًا سرديًّا يشرح حدث الخلفية background action. وتبدو العناصر السردية طبيعية للقراء الفرنسيين، غير أنها تثير الارتياب فى سياق كلتى، ولهذا ولغيره من الأسباب فإن صحة الشعر البريتونى كما يقدمه **فييِّماركيه** جرى تحدِّيها فى مرحلة مبكرة. وقد بدأت المناظرة حول "ترجمات" و "أصول" **فييِّماركيه** فى ١٨٦٧ ولم تَمُتْ بعد(١٠). ومع هذا فإنه لا جدالٍ فى نجاح **فييِّماركيه** فى تقديم المادة البريتونية لجمهور أوروبى أوسع. وقد نُشر إنتاجه بصورة متتالية فى طبعات وإعادات طبع عديدة، كما جرت ترجمة نصوصه الفرنسية إلى لغات أوروبية أخرى أيضا. ومثل مطبوعات **ماكفرسون** المبكرة، كان إنتاج **فييِّماركيه** شديد الشعبية، كما

كان مسئولا عن دَمْج المواد الكلتية المهملة فى الأدب الأوروبى. ويأتى جزء من نجاح ڤييماركيه من تكييفه الناجح لأشكال كلتية لنماذج أوروبية أعمّ.

كما أن الحكاية الملحمية *Táin Bó Cúailnge* (= TBC) [*"تـــوين بـــو كولينيى"* = "ت.ب.ك"] –السرد الأكثر أهمية فى التراث الآيرلندى المبكـــر، والجدير بلقب الملحمة القومية الآيرلندية، كما أوضحنا بالتفصيل فى الفـــصل السابق– كان لا بد من ترجمتها إلى اللغات الأوروبية الرئيسية لكى تكـــون جديرة بمكانتها المستحقة بين الملاحم القومية الأخرى. ولأغراض قومية كان من المهم على وجه الخصوص ترجمة القصة إلى الإنجليزية، لأن الإنجليزية كانت لغة غالبية السكان الآيرلنديين والمستعمِرين الكولونياليِّين أيضا. غيـــر أن ترجمة "ت.ب.ك" مثل ترجمة المادة الإسكتلندية والبريتونية فـــى وقـــت أسبق، كان قولها أسهل من فعْلِها: ومن هنا فرغم أن الترجمة الكاملة الأولى لـ "ت.ب.ك" ظهرت فى وقت مبكر هو عام ١٩٠٥ فى الألمانية، لـــم تظهـــر ترجمة إنجليزية مماثلة حتـــى ١٩٧٦. وقـــد ســـبق أن قررنـــا أن محتـــوى "ت.ب.ك" ينطوى على عناصر تجعل استقباله خارج السياق الكلتى صـــعبا، ومن المهم بنفس القدر فى هذه الصعوبة تلك المشكلات التى يطرحها شـــكل "ت.ب.ك"، المشترك مع كثير من الأدب الكلتى، أى المعيار المنتشر للسرود النثرية مع القصائد غير السردية المُدْرَجَة inset، وكـــذلك تحـــدِّيات شـــكلية أخرى، تشمل التبايُن النغمى tonal البـــالغ، وسلـــسلة الأحـــداث الجنـــسية والداعرة، والمبالغة المفرطة، والفكاهـــة المروِّعـــة macabre أو الغليظـــة grotesque، مما يضفى تبايُنا جذريا فى سياق الموقف register ضمن إطار عمل بطولى، وتطرح حتى حبكة "ت.ب.ك" فى حد ذاتها مشكلات شـــكلية، ذلك أن ما ينظمها هو عِلْم الأعلام onomastics والمعارف التراثية المكانيـــة placelore، حيث يتْبع الحدث تصميمات خطوط الرحلة ويركز على صورة المنظر الطبيعـــى أو إبـــداعها (Haley 1973;cf. Kinsella 1969:xiii-xxiii).

وتشمل التحديات الشكلية أيضا سمات مميزة مرتبطة بالنصوص الشفاهية، مثل التكرار المعجمى، وعدم الترابط المنطقى، والإطناب، والتهجئات المختلفة للكلمة، وفقدان مقطع أو أكثر فى التفعيلة الأولى acephaly، وكذلك وجود ثلاث نُسَخ مبكرة للحكاية غير قابلة للتوفيق(١١). وكان بعض هذه العناصر يتضارب مع البرنامج القومى الآيرلندى وكان بعضها الآخر ينتهك المعايير السائدة للثقافة والنظرية (= الجماليَّات) الأدبية الإنجليزيتيْن، كما نوقشت من قبل؛ ومن هنا فإنه لا غرابة فى أن نجد أنه كان يجرى فى اللغة الإنجليزية حذف بعض الجوانب الشكلية لـ "ت.ب.ك" حتى النصف الثانى من القرن العشرين.

وهنا، أودّ أن أتّخذ الاتجاه المضاد للمناقشة فى الفصل السابق عن صعوبات ترجمة "ت.ب.ك" –ليس لتوثيق حذف السمات المميزة لـ "ت.ب.ك" بقدر ما هو للتأريخ الزمنى للطريقة التى جرى بها جعل القصة مستساغة إلى حد ما فى الترجمة، بالتركيز على الجوانب الشكلية للترجمات بصورة خاصة لشرح المبادئ النظرية المتصلة بكنائيات الترجمة واستقبال الترجمات. وقد تمثلت مهمة المترجمين الذين يترجمون "ت.ب.ك" إلى الإنجليزية فى أن يجعلوا العمل، بقدر الإمكان، مقبولا (فى الحقيقة، مماثلا) داخل إطار العمل الراسخ للنظرية الأدبية والأدب الغربييْن، وبصورة نوعية داخل إطار النظرية الأدبية والأدب الإنجليزيين. والحقيقة أن "ت.ب.ك" كان ينبغى تقديمها presented أو تأويلها interpreted، ترجمتها *translated* بالمعنى الإيتيمولوچى etymological لعبارة "carried across" [نَقْل عَبْرَ]، إلى حدّ أنها كانت مفهومة داخل إطار العمل المفاهيمى للجمهور المعتاد على الأدب فى الإنجليزية، الذى كان يؤمن بمعايير أدبية مختلفة عن –أو حتى غير ملائمة لـ– الأدب الآيرلندى المبكر. ومن الجلى فى تاريخ ترجمة "ت.ب.ك" أن المترجمين كانوا يبحثون عن تمثيلات –شفرات، إنْ جاز القول– كان المقصود بها من جهةٍ ربطُ القصة

بالقواعد المعيارية الأدبية المكرَّسة/المعتمدة السائدة للعصر ومن جهة أخرى توصيل الطابع الفريد لـ "ت.ب.ك". ومثل هذه الشفرات موجودة على كل مستويات أى ترجمة: الحبكة، والتشخيص، والثيمات، والشكل، والخلفية الثقافية، وهكذا إلخ. وتركز المناقشة هنا على الشفرات المستخدمة لتمثيل جوانب شكلية للسرد الآيرلندى من حيث الأنماط الأدبية الموجودة سلفا التى كانت بالفعل جزءًا من القواعد المعيارية الأوروبية المكرَّسة السائدة. والحقيقة أن إستراتيجيات المترجمين لتمثيل التحديد الشكلى لنماذج السرد الآيرلندى البطولى –أى النثر بالتناوب مع العناصر الزخرفية بما فى ذلك الإدراجات المنظومة– مضيئة بصورة خاصة.

وترجمات اللغة الإنجليزية لـ "ت.ب.ك" والتى سيتم بحثها هنا هى الترجمات المقدمة والموصوفة بشيء من التفصيل فى الفصل السابق: ترجمة و. ك. **سوليڤان** W. K. Solivan لواقعة **فير ديا** Fer Diad المعنونة The Fight of Ferdiad and Cuchulaind (1873)؛ وملخص "ت.ب.ك" الذى يضمه موجز **إليانور هال** Eleanor Hull: (1898) *The Cuchullin Saga* *[ساجا كوهولين]* بعنوان The Cattle-spoil of Cooley [نَهْب ماشية كولى] ؛ وكتاب **أوجوستا جريجورى** Augusta Gregory بعنوان *Cuchulain of muirthemne* (1902) *[كوهولين مورثيڤنه]*، الذى يضم ترجمة لـ "ت.ب.ك" فى ثلاثة فصول بعنوان The War for the Bull of Cualnge [حرب ثور كولينْيِى] ، و The Awakening of Ulster [إيقاظ ألستر]، و The Two Bulls [الثَّوْران]؛ وترجمة **وينيفريد فاراداى** Winifred Faraday لطبعة LU من "ت.ب.ك" بعنوان The *Cattle-Raid of Cualnge* (1904) *[الإغارة على ماشية كولينْيِى]* ؛ وطبعة لواقعة **فير ديا** Fer Diad ترجمة أ. ه. **ليهى** A. H. Leahy فى (1905-1906) *Heroic Romances of Ireland* *[القصص البطولية لآيرلندا]*؛ وترجمة مارى أ. **هاتون** Mary A. Hutton بعنوان *The Táin*

(1907) /الـ توين/؛ وترجمة **جوزيف دَنْ** Joseph Dunn الإنجليزيــة بعنــوان *The Ancient Irish Epic Tale Táin Bó Cúalnge* (1914) *[الحكاية الملحمية الآيرلندية القديمة توينْ بو كولينْيِي]* ، المبنيَّة علـــى طبعـــة وترجمـــة ١٩٠٥ الألمانيَّتَيْن لـ **إرنست ڤينديش** Ernst Windisch؛ وترجمة **سيسيل أوراهيللـــى** Cecile O'Rahilly بعنـــوان *Táin Bó Cúalnge from the Book of Leinster* (1967) *[توينْ بو كولينْيِي من كتاب لينستر]*، التى تلت طبعتها من ترجمـــة القرن العشرين لـ "ت.ب.ك"؛ وترجمة **توماس كينـــسيللا** Thomas Kinsella بعنوان (1969) *The Táin* *[الـ توينْ]*؛ والترجمة التى يتضمنها كتاب **سيـــسيل أوراهيللى** (1976) *Táin Bó Cúalnge, Recension I* *[تـــوينْ بـــو كـــولينْيِي، التنقيح ١]*؛ المصاحبة لطبعة للنسخة الأقدم من "ت.ب.ك".

وكان المترجمون مدعوِّين إلى أن يمثِّلوا خمسة عناصر شكلية متغايرة لـ "ت.ب.ك"، يمكن وَصفُها كما يلى.

(١) نثر السرد أو الحوار العام. وهذا الأسلوب النثرى، خاصة فى أقدم ترجمات"ت.ب.ك"، يكون عادة مباشرا، ومقتصدا، وبليغا. واللغة محـــصورة فى المفردات، مع قدر كبير من التكرار المعجمى، وهى قابلة للربط بحروف العطف prostactic[20] مـــع جُمَـــيْلات تابعـــة clauses subordinate قليلـــة نسبيا[١٢]. وهذا النمط السردى واضح جلى فى القطعة التالية، وهـــو حلقـــة أخيرة من المعركة الأخيرة فى أقدم نسخة من "ت.ب.ك".

---

20 prostactic صفة من الكلمة اليونانية prostaxis التى تعنى هذا النوع من ربـــط الجُمَـــيْلات clauses –المترجم.

نص آیرلندی:

Gaibid Fergus a suidiu a gaisced ⁊ imasaí isin chath ⁊ glanais berna cét isin chath cona chlaideb ina díb lámuib. Gabais medb íarom a gaisced ⁊ forfóbair isin chath ⁊ maidter rempi fo thrí conad ed rosoí in cúal gaí fora cúlu.

"Ní fetar", ol Conchobar fria muintir bátar imme, "cia resa maid in cath frind atúaid. Geibid-si sunn in cath didiu co ndechar-sa fora chind."

"Gébma-ne íarom i mbalc i tám", ar na hóca, "acht mani maidi in talam found nó an nem anúas foraind, nícon memsam-ne de sund."

After that Fergus took his weapons and he turned to the battle and with his sword in his two hands he cleared a gap big enough for a hundred through the battalion. Then medb took her weapons and rushed into the battle and they broke before her three times, until a bunch of spears turned her back.

"I do not know", said Conchobor to his warband who were with him, "who has broken our lines on the left flank. You hold the battle line here and I will go against him."

"We will hold the place where we stand", said the young men, "and, unless the earth break beneath us or the heavens upon us, we will not move from here."

ترجمة عربية:

بعد ذلك أخذ فيربيس Fergus أسلحته وعاد إلى المعركة وبسيفه في يديْه الاثنتيْن فتح فجوة كبيرة بما يكفى لمائة بالعبور من بين الكتيبة. عندئذ أخذت ميدف Medb أسلحتها واندفعتْ إلى المعركة وانكسروا أمامها ثلاث مرات، إلى أن أرجعتها مجموعة من حَمَلة الرماح إلى الوراء.

قال كونهوفور Conchobor لمجموعة المحاربين الذين كانوا معه: "لا أعرف مَنْ الذى كسر خطوط قتالنا على الجناح الأيسر. احتفظوا بخط القتال هنا وسأذهب أنا لمقاتلته."

قال الشبان: "سنحتفظ بالمكان الذى نقف فيه، ولن نتحرك من هنا إلا إذا انهارت الأرض تحتنا أو السماء فوقنا"(١٣).

(٢) أسلوب نثرى حافل بالجِناس الاستهلالى alliterative، متميز بالإيقاع السريع، وبناء اسمى وبناء نحوى موازٍ، وسلسلة متواصلة من الصفات المركبة. وهذا الأسلوب متأخر العهد نسبيا؛ وقد صار شعبيا بصورة متزايدة بعد القرن الحادى عشر. وفى أقدم ترجمة لـ "ت.ب.ك" نجده أولا فى قطعة من القرن الحادى عشر بعنوان *Seisrech Breislige* [= The Six-fold Slaughter = *المذبحة السداسية*]، أو *In Carpat Serda*، [= The Sickled Chariot = المركبة الحربية المنجلية]، نجدها مقحَمة فى النسخة المبكرة لـ "ت.ب.ك". والمثال التالى مأخوذ من سلسلة مشاهد ملحقة.

نص آيرلندى:

... is and sin doreblaing ind cırr gascid ina chathcharpat serda cona ṡerraib iarnaidib, cona ḟáebraib tanaidib, cona baccánaib ⁊ cona birchrúadib, cona thairbirib níath, cona nglés aursolcdi, cona thairngib gaíthe bítís ar fertsib ⁊ fallaib ⁊ fithisib ⁊ folomnaib don charpat sin. Is amalaid boí in carpat sin cona cherit chróestana chróestirim chlesaird colgdírig caurata ara taillfitís ocht n-airm n-ind ḟlatha co lúas faindle nó gaíthe nó chliabaig dar róe maige. Ro suidiged in carpat sin for dá n-echaib díana dremna dásachtacha cendbeca cruindbeca corrbeca biruích bascind bruinnederg sesta suachinte sogabálta ...

... then the brave chariot-fighter lept into his sickled battle-chariot with its iron sickles, with its slicing edges, with its hooks, and with its hard-pointed places, with its heroic spikes, with its weapons opened, with its flying nails that were on the shafts and straps and loops and cords of that chariot. Here is how that chariot was: its frame open and thin, open and firm, high enough for feats, sword-straight, heroic so that the head-heroe's eight weapons would fit in it, yet with the speed of a swallow or wind or wild boar across the level plain. That chariot was set on two swift, frantic, furious horses, small-headed, small and round-bodied, small-muzzled, pointy-eared, wide-hoofed, red-chested, steady, sure, well-harnessed ...

ترجمة عربية:

... عندئذ قفز مقاتل المركبة الشجاع في مركبته الحربية المنجلية بمناجلها الحديدية، وبحوافها التي تقطع إلى شرائح، وبخطاطيفها، وبمواضعها المدبَّبة بشدة، بمساميرها الضخمة المتينة، وبأسلحتها المشرعة، وبمساميرها السريعة الانطلاق التي كانت على رماح المركبة الحربية وسُيُورها وحلقاتها وحبالها. وإليك ما كانت عليه تلك المركبة: هيكلها مفتوح ورفيع، مفتوح وصلب، مرتفع بما يكفي للأعمال الفريدة، مستقيم كالسيف، ضخم بما يتسع للأسلحة الثمانية للبطل الزعيم headhero، وهو أيضا في سرعة طائر سنونو أو الريح أو خنزير برى عبر سهل منبسط. وكانت تلك المركبة الحربية توضع على ظهر حصانيْن سريعيْن، مهتاجيْن، قويّيْن، صغيرى الرأسيْن، صغيرى ومستديرى الجسميْن، صغيرى الخطميْن، مدبَّبَى الآذان، عريضى الحوافر، أحمرى النخريْن، مُثابريْن، موثوقيْن، جَيِّدَى الطقمين ...[١٤].

(٣) الأسلوب الصِّيَغى [البالغ الاتفاق مع الصِّيَغ الثابتة] formulaic نجده فى المحل الأول فى قِطَع الإطلال teichoscopy[٢١] وفى أوصـــاف أخـــرى. وفى كثير من الأحيان يجرى وصف أكثر من شخصية بطريقة القائمة، وهذه الأوصاف يقولها عادة أحد الرُّواة لجمهور. وهناك ترتيب موضـــوع لهـــذه العناصر فى الأوصاف. وتحتوى القِطَع على أفعال أو أدوات عطف قليلـــة، واللغة لها بناء صِيَغى. وبعض هذه القِطَع جرى تمييزها باعتبارهـــا بقايـــا الشعر الصِّيَغى الشفاهى (Slotkin 1977). وهذان الوصفان المأخوذان مـــن الأوصاف المتعاقبة نحو نهاية "ت.ب.ك" نموذجيان.

نص آيرلندى:

"Tánic buiden aile ann didiu isin telaig a Slemain Midi," or Mac Roth,

"⁊ siat adlóechda imtholtonach.

Ocláech odarda mór lecanḟota ina harinach.

Folt donn cráebach fair.

Brat derg fo loí chaín imbi.

Léne dergscoigthi.

---

21 الإطلال teichoscopy: تعبير لوصف مشهد على المسرح يُطلّ فيه الممثل من فوق جـــدار/ من شرفة/ نافذة –المترجم.

Claideb dercscoigthi co n-imdurnn findarcaid fora chlíu.

Scíath derg fair.

Manaís leathanglas for dúal altchaín uindsenn ina láim."...

"Tánic buiden aile and didiu isin telaich i Slemain Midi," or Mac Roth.

"Is aidbliu trícha cét a fairesi.

Láech uchtget rochóem ina hairinach,

Cosmail fri hAilill ucut itir mét ⁊ maisi ⁊ dechelt ⁊ errad.

Mind óir húasa mullach.

Brat dergscoigthi imbi hi forcibal.

Bretnas óir isin brot for bruindib.

Léne co ndergindliud i custul imbi.

Scíath bémnech co n-imlib óir fair.

Tuiri rigthaigi ina láim.

Claideb óirduirn iarna ḟormna."

"Then another company came onto the hill at Slemain Midi," Mac Roth said,

"they were very warriorlike and eager.

A tall, swallow, long-cheeked young man leading them,

With brown, bushy hair.

A red cloak of hair fleece around him.

An outstanding shirt.

A gold brooch in the cloak at his shoulder.

An outstanding sword with fair silver hilt at his left side.

A red shield on him.

A broad grey stabbing-spear on a fair jointed coil of ash in his hand."...

"Then another company came onto the hill at Slemain Midi," Mac Roth said.

"They looked to be more than three thousand.

A bright-breasted, very fair warrior leading them,

Similar to Ailill over there in size and good looks and dress and gear.

A gold crown on his head.

An outstanding cloak around him in pleats.

A gold British brooch in the cloak over his chest.

A shirt with red interweaving wrapped tightly around him.

A striking shield with gold edges on him.

A king's house-pillar in his hand.

A gold-hilted sword across his back."

ترجمة عربية:

"ثم جاءت سَرِيّة أخرى إلى أعلى التلّ عند سليمين
ميدى Slemain Midi،" قال ماك روث Mac Roth،

وكانوا محبين للقتال ومتلهفين
للغاية. وكان يقودهم رجل طويل، شاحب،
طويل الخدّيْن،

ذو شعر كثيف بُنّى اللون

ومعطف أحمر من صوف خالص
حوله.

وقميص رائع. ودبوس زينة من
الذهب فى المعطف عند كتفه. وسيف
رائع بمقبض من الفضة الخالصة على
جانبه الأيسر.

ودرع أحمر عليه.

ورُمْحٌ رمادى عريض للطعن، على
سلسلة أنابيب من الرماد ذات مفاصل
خالصة فى يده"...

"ثم جاءت سَرِيّة أخرى إلى أعلى التلّ عند
سليمين ميدى،" قال ماك روث.

وبدا أنهم أكثر من ثلاثة آلاف.

وكان يقودهم محارب وسيم جـــدا ولامع-الصدر،

شبيه بـ **أليل** هناك فى القدّ والوسامة والملبس والعُدّة.

على رأسه تاج.

ومعطف رائع ذو ثنيات حوله.

ودبوس زينة مــن الــذهب فـــى المعطف فوق صدره.

وقميص من نسيج أحمر ملفــوف بإحكام حوله.

ودرع بحوافٍ ذهبية عليه.

وعمود بيت ملكى فى يده.

وسيف ذو مقبض من الذهب يتدلّى على ظهره" (١٥).

(٤) قطَع تسمَّى *روسك rosc* (الجمع: *روسكاذا roscada*) أو الخطبـــة rhetorics. ولأن قطَعًا كثيرة وُضعت عليها فى المخطوطات علامة ".r" فـــى الهامش، فإن من الجلى أن الكتبة القروسطيين كانوا يتعرَّفون على هذه القطَـــع كعنصر شكلى متميز. وبصورة مماثلة فى الدراسات الأكاديمية الحديثة، يجرى تمييزها أسلوبيًا من النثر العام نظرا لأن أوّل عمل تمَّ إنجازه على نـــصوص آيرلندية قديمة كان فى القرن التاسع عشر. على أنه حتى العقود القليلة السابقة، كان يجرى تفسير كثير من الروسكاذا على أنها نثــر، غيــر أن الدراســات الأكاديمية الأحدث عهدا تشير إلى أن معظمها، إنْ لــم يكــن كلهــا، قــصائد

منظومة وفقا لمبادئ الأوزان العروضية العتيقة التى كان قد جرى تخطِّيها إلى حد كبير بحلول القرن الثامن عشر. وتتميز الروسكاذا بأبيات ذات عدد محدَّد من النبرات stresses، وبالجناس الاستهلالى alliteration الداخلى أو بالجناس الاستهلالى الذى يربط بين الأبيات، وبإيقاع ختامى. وتوجد الأوزان الطويلة الأبيات والقصيرة الأبيات على السواء، ويوجد فى بعض الأحيان مزيج من طول البيت أو نمط الإيقاع فى القصيدة الواحدة. وفى حالة البيتين اللذين لهما علامة النقطتين فى الترقيم (:)، فإن النصف الأول من البيت يكون بوجه عام عددا متغيرا من المقاطع ويتم فصله عن الإيقاع الختامى عن طريق حدٍّ تمثله كلمة. وفى أغلب الأحيان لا يوجد أى نموذج مقطوعاتى stanzaic قاسٍ لهذا النمط من الشعر؛ وتتواصل الأبيات موضوعًا موضوعًا seriatim وتكون المقطوعات stanzas ذات طول غير منتظم. وتحتوى الروسكاذا على كلمات وأشكال عتيقة أو ملغزة، منها كلمات مركبة كثيرة؛ وعلاوة على هذا فإن الروسكاذا تكون عادة اسمية فى البناء أو تكون لها سمات نحوية أخرى تجعل العلاقات النحوية بين العبارات مبهمة. وعلى هذا فإن الروسكاذا تبدو فى كثير من الأحيان غامضة بصورة مقصودة؛ ويمكن إرجاع هذا الغموض جزئيا إلى الطابع النبوئى mantic للشعر الكلتى والوظائف النبوئية للشعراء العرافين poet-seers الآيرلنديين المبكرين(١٦).

وبصورة نموذجية فإن الروسكاذا، مثل قصائد أخرى فى السرود الآيرلندية المبكرة، تُلقِيها شخصيات فى مجرى الحدث، كما توضح القطعة التالية، التى يتلو فيها الإله لوج(١٧) Lug تعويذة على ابنه، البطل كو هولين Cú Chulainn. وهكذا فإنه، مثل نوع الشعر المذكور فى رقم (٥) أدناه، تكون الروسكاذا عادة إضفاءات لطابع الإلحاح instantiations على أفعال الكلام الهادفة/التواصلية illocutionary acts(٢٢). والقصيدة المترجمة أدناه مثال واضح على قطعة طويلة الأبيات من الروسك بأبيات من "عمودَيْن/صفَّيْن"(١٨) two cola.

22: فى الاستعمالات غير التقريرية (غير الخبرية) non-declarative للُغة يجرى التمييز بين ثلاثة أنواع من فعل الكلام speech act رغم تداخلها والالتباس بينها حتى فى فعل الكلام الواحد.

نص آيرلندى:

Canaid a chéle ferdord dó, contuli friss co n-accae nách crecht and ropo glan. Is and asbert Lug:

.r. Éli Loga inso sís

"Atraí, a meic mór Ulad
fót ṡláncréchtaib curetha
fri náimtiu fer melldarath
móradaig todonathar
dia ferragaib sligethar
slúaig immenard nerethar
fortacht a síd sóerfudut
issin mruig ar conathaib

وانطلاقا من فكرة أن "القول فعل" عند چون أوستين John Austin وإضافات تلميذه چون سيرل John Searle فإن كل هذه الأفعال تتساوى مع مفهوم فعل الكلام، وينطبق هذا بوجه خاص على مفهوم الفعل الهادف/التواصلى illocutionary act الذى يتطابق مع مفهوم فعل الكلام. فلدينا إذن مفيوم locutionary act أى فعل الكلام الوظيفى (المعبّر عن الوظيفة اللغوية لمنطوق utterance act ، ومفيوم illocutionary act أى فعل الكلام المعبّر عن هدف المتكلم من منطوقه فى مقابل معنى الكلام، وسوف نترجمه إلى الفعل الهادف/التواصلى، ومفهوم perlocutionary act أو perlocutory act أى فعل الكلام باعتباره نتيجة لفعل الكلام الهادف، ويتمّ التشديد هنا على الأثر/النتيجة على السامع أو القارئ، وسوف نترجمه إلى فعل الكلام كنتيجة —المترجم.

cot anmuim arḟucherthar

fóchiallathar óengillae

arclith ar búaib báifedae

slig delb silsa ríut.

Ni fil leó do nertṡáegul

fer do baraind bruthaigte

co niurt for do lochtnamtib

cing it charput comglinni

is iar sin atrai."

His companion sang a manly chant to him. He fell asleep to it and Lug saw that every wound on him was healed. Then Lug said:

.r. The *Éle Loga*, The Incantation of Lug, here below.

Rise up, great son of Ulster
Cast off your healed wounds
a man, sweet stranger, against foes
in the long night comes consolation
from his manly choices hewing
hosts around the height
aid from the *síd* will free you
in farmed field, at the dog's fords
with your steadfastness vanquishing
a single lad is on guard
he defends cattle, his true lord
strike a shape, I will strike before you

none of them has your life's strength

pour your furious anger

forcefully over your flawed foes

step into your steady chariot

after this, rise up.[١٩]

ترجمة عربية:

غنّى له رفيقه نشيدا رجوليًّا. سقط نائما معه ورأى لوج أن كل جرح عليه قد شُفِي. عندئذ قال لوج:

ر. *إيلى لوجا* *Éli Loga*، تعويذة لوج، إليك أدناه.

انهضْ، يا ابن "ألستر" العظيم
تخلّصْ من جروحك التى شُفِيَتْ
رَجُلٌ، غريب بارع، ضد الأعداء
فى الليل الطويل يأتى العزاء
من اختياراته الرجولية وهو يقطع بالفأس
رؤوس الجنود حول المرتفع
العون من "شيذ" سوف يُحرِّرك
فى الحقل المزروع،عند مخاضات الكلب
بثباتك وأنت تقهر الأعداء
رجُلٌ وحيد يقف يقِظًا

إنه يدافع عن الماشية، مولاه
الحقيقيّ

اضربْ شبحًا، سأضرب قبلك

لا أحد منهم يملك قوة حياتك

صُبَّ غضبك العنيف

بقوة على أعدائك الآخذين في
الانهيار

أُخطُ راكبًا عربتك الحربية المتينة

وبعد هذا، انهضْ واقفًا.

(٥) قِطَع من الشعر المقطوعاتى stanzaic، المقفًّى rhymed، المقطعى syllabic. وتتألف القصائد المقطعية فى تنوع واسع من الأوزان المعقدة التى كانت شائعة فى آيرلندا من القرن السابع إلى القرن السابع عشر؛ ومثل هذا الشعر له عادة عدد محدد من المقاطع للبيت ومزخرف بالقافية وتماثُلات صوتية أخرى. وكان الشعراء يقومون بتسمية وتشفير الأوزان المتباينة[٢٠]. وكما فى (٤) أعلاه، يوجد الشعر المقطعى فى سرود فى شكل أقوال speeches يجرى تصنيفها بوجه عام كأفعال كلام هادفة/تواصليَّة illocutionary acts. وفى العادة يعرض الشعر المقطعى فى أى سرد بعينه مجموعة متنوعة من الأوزان، فلا تكون موحَّدة، وفى كثير من الأحيان يكون الشعر فى السرود أقلّ صرامة عروضيًا مما قد تدلّ أمثلة الأوزان الخاصة فى المذكرات العروضية. وما يلى مقتطف من رثاء قاله **كو هولين** بعد موت **فير ديا** Fer Diad؛ والشكل الشعرى رباعيات مُقفّاة سباعية المقاطع

heptasyllabic، مقفّاة بنسق aa bb، حيث تقع القافيـــة بـــين كلمتـــين غيـــر متساويتَى الطول، و، بالتّالى، بين مقطعين منبور وغير منبور(٢١).

نص آيرلندى:

"Is trúag aní nar tá de,

'nar ndaltánaib Scáthaiche,

missi créchtach ba chrú rúad,

tussu gan charptiu d'imlúad.

Is trúag aní nar tá de,

'nar ndaltánaib Scáthaiche,

missi créchtach ba chrú garb,

⁊ tussu ulimarb.

Is trúag aní nar tá de,

'nar ndaltánaib Scáthaige,

tussu d'éc, missi beó brass

is gleó ferge in ferachas."

ترجمة إنجليزية:

"wreched what has happened
to us, Scathach's fosterlings:
I wounded, red and gory
you unable to drive away.

wreched what has happened
to us, Scathach's fosterlings:
I wounded, sore and gory
you stone dead.

wreched what has happened
to us, Scathach's fosterlings:
you dead, I alive and gloating.
Manhood is a war of wrath[٢٢]."

ترجمة عربية:

"مُفْجِعٌ ما حدث
لنا، نحن أبناء سكاثاك Scathach بالتَبنّي:
أنا جُرِحْتُ، أحمر وملطَّخ بالدم
أنت عاجز عن الذهاب بعيدًا.

***

مُفْجِعٌ ما حدث
لنا، نحن أبناء سكاثاك بالتبنّي:
أنا جُرِحْتُ، متقيِّح وملطَّخ بالدم
أنت ميِّت كالحجر.

***

مُفْجِعٌ ما حدث
لنا، نحن أبناء سكاثاك بالتبنّي:
أنت ميِّتٌ، وأنا حي وأشعر بزهْو الظَّفَر.
الرُّجولة حرْب غضب."

وتمثل هذه العناصر الشكلية الخمسة أساس عدم تجانُس النص في السرود الآيرلندية المبكرة، غير أن عدم التجانس يدخل أيضا في أشياء مثل البراعة العروضية الفائقة، وتغيُّر الشعر، والنطاق الواسع لسياقات المواقف registers في السرد والحوار، وتغيُّر النغمة، وتنوُّع الأنماط النصية المُدْرَجة أيضا. وليس لكل حكاية آيرلندية مبكرة كل هذه العناصر الشكلية الخمسة أو كل الأنماط الأخرى من عدم تجانس النص الذي يميز السرد الآيرلندي؛ وبطبيعة الحال فإن القصص الأقصر هي الأقلّ احتمالا في عرض الثراء الشكلي لنص طويل مثل "ت.ب.ك". ومع ذلك، فإنه ما مِنْ نمط واحد من الأنماط الشكلية التي عددناها أعلاه (وما مِنْ عنصر واحد من العناصر النصية غير المتجانسة الأخرى) محصور في نص "ت.ب.ك" نفسه، وعادة تتألف السرُود من أكثر من نمطين من العناصر الشكلية. وعلى هذا النحو فإن الأسئلة الشكلية التي تطرحها "ت.ب.ك" ممثلة لمشكلات الترجمة التي تطرحها معظم السرود الآيرلندية المبكرة. ويمكن تمييز البنية الشكلية لـ "ت.ب.ك" بالوسائل التالية. أولا، الجانب الأكبر من القصة يجرى سرده في نثر مباشر، بسيط نسبيا، وغير مزخرف. وعلى النقيض من النثر، هناك أقسام مُزَخْرَفة مُدْرَجة بالغة التطويع تتميز بسمات مثل الجناس الاستهلالي أو القافية، والبنية الصِّيَغِيَّة، والإيقاع، أو نماذج النبر، وعدد المقاطع، أو البنية المقطوعاتية، وكذلك المفردات غير المألوفة والتركيب النحوي غير المألوف. وتَبيِّن ملحمة "ت.ب.ك" بقايا من ثلاثة أنماط من الشعر بالغة الاختلاف في جمالياتها الأدبية غير أنها تشترك في البارامتر المتمثل في أنها ألفاظ منطوقة، أي أفعال الكلام الهادفة/التواصلية illocutionary acts وأفعال الكلام كنتيجة perlocutionary acts، ضمن الإطار السردي. ولكي نكون دقيقين فإنه على حين أن (١) و (٢) أعلاه جزء من السرد، فإن بعض الأنماط الشكلية، أي (٣) و (٤) و (٥)، تظهر عادة فقط في أقوال speeches لشخصيات ضمن السرد. وعلى هذا النحو فإن ملحمة "ت.ب.ك" نموذجية للأبيات الرئيسية للسرد الكلتي المبكر الذي ناقشناه أعلاه: السرد يَرِد بالنثر، وليس هناك شعر سردي من النوع الموجود في كل مكان في الأدب الأوروبي.

ونتجه الآن إلى عشر ترجمات لـ "ت.ب.ك" لكى نبحث إستراتيجياتها فى نقل الشكل المعقد والدقيق لـ "ت.ب.ك". والنهج الأول لترجمة الشكل يتمثل فى تبسيط وطمس العناصر الشكلية. وفى الحالة القصوى ينتهى هذا التكتيك إلى الإلغاء الجذرى لعدم تجانس النص من خلال طمس الأشكال النثرية أو الأشكال الشعرية من نص المصدر؛ أى إما أن يُعْطِى النثر السيطرة ويتمّ تمثيل الشعر كنثر وإما أن يُعْطِى السرد بالكامل شعرا.

وهذا الدَّمْج للأشكال الشعرية فى النثر تلخصه ترجمة **أوجوستا جريجورى** لـ "ت.ب.ك". وتنقل **جريجورى** القصائد التى تترجمها كحوار نثرى. ويتمثل تنازلها الوحيد للشكل الشعرى فى أن تبدأ فقرة جديدة حيث يكون للنص المصدر مقطوعة جديدة(٢٣). ويتمثل تكنيك مماثل فى تقديم "ت.ب.ك" من الناحية الجوهرية كسرد نثرى فى كبت الشعر، إما عن طريق اختصاره أو عن طريق حذفه كليا من الترجمة. وهذا هو التكنيك الأساسى فى تلخيص **هال**. وهى نادرا ما تشير إلى وجود قصيدة عن طريق أكثر من الترجمة بترك فراغ قبل البيت الأول indented، مُحْجِمَةً فى كثير من الأحيان عن أن تلاحظ وجود الشعر على الإطلاق. وهناك مترجمون آخرون، **فاراداى** على وجه الخصوص، يميلون أيضا بترجماتهم نحو السرد النثرى عن طريق حذف قِطَع شعرية مهمة.

والنوع المضادّ من تبسيط عدم تجانس النص وحذف العناصر الشكلية نجده فى ترجمة **هاتون**. وتقدم **هاتون** نص "ت.ب.ك" بكامله كشعر مُرْسَل [غير مقفى]؛ وعلى هذا النحو فإن الشكل الشعرى السردى يلتهم السرد النثرى فى نص **هاتون**. والواقع أن **هاتون**، لأنها تُدْرِج قصصا أخرى كثيرة فى إطار "ت.ب.ك"، تقوم بالفعل بتحويل قسم كبير من "مجموعة ألستر" Ulster Cycle إلى السرد الشعرى. وتقوم إستراتيجية **هاتون** بتشيِيئ الاعتقاد الشائع فى تلك الفترة بأن المادة الباقية كانت بقايا ملحمة شعرية مفقودة جرت، إنْ جاز القول، استعادتها على هذا النحو وأعيد بناؤها فى ترجمة **هاتون**(٢٤).

وتمثل إستراتيجيات الترجمة هذه دَمْج الشكل الآيرلندى فى نماذج أدبية أجنبية، وهى تنطوى على تبدُّلات فى النوع الأدبى، إلى حد كبير لأغـراض تتعلق برفع قيمة النصوص الآيرلندية[٢٥]. فإما أن يتمّ تمثيل المزيج الخماسى من النثر والشعر فى الترجمة كحكاية نثرية (ربما مع كلام شعرى عارض، منحرف تقريبا) أو أن يتمّ تمثيله فى الترجمة كشعر ملحمى ممتـدّ. وعنـد منعطف القرن شملت النماذج النوعية للأول فى القاعدة المعياريـة الأدبيـة الحكاية الفولكلورية النثرية والساجا الآيسلندية، هذان النوعان الأدبيان اللذان كان قد سبق دَمْجُهما فى الجسم المعيارى المكرَّس للأدب الأوروبى فى القرن التاسع عشر. وعلى النقيض من هذا، تُمثل إستراتيجية **هاتون** حكاية البطـل الآيرلندية كنوع أدبى أكثر نفوذا من الملحمة الشعرية. وعلى هذا النحو فإن شكل ترجمتها يدل على أن "ت.ب.ك" تنتمى إلى كوكبة الملاحم، التى تشمل الملاحم الكلاسيكية مثل *الإليـاذة Iliad*، و *الأوديـسة Odessy*، و *الإنيـادة Aeneid*، وكذلك *أنشودة رولان The Song of Roland*، و *بيولـف Beowulf*، وملاحم شعرية قروسطية أخرى[٢٦].

وفى هذه الطريقة لتمثيل "ت.ب.ك" فى الترجمة، توجد أيضا تبـدُّلات على مستوى الأسلوب تنسجم مع التبدُّلات فى النوع الأدبى. فمن جهة جاءتْ ترجمة **هاتون** بأسلوب أدبى رفيع جدا، وتوجد صِيَغ وألقاب لا توجـد فـى نصوص المصدر الآيرلندية[٢٧]. وعلى هـذا النحـو فـإن للُغتهـا مـسحة "هوميرية"، ويتعزز التشابه بتقسيم النص المترجم إلى "كُتُب"، وهو شكل من التقسيم البنائى يزيد من الإيحاء بالتشابه مع الشكل الملحمى الكلاسيكى. ومن جهة أخرى تَستخدم **جريجورى**، وهى واحدة من المترجمين الرئيسيِّين الذين يمثلون "ت.ب.ك" بالكامل كسرد نثرى، لهجة شعبية آيرلندية من الإنجليزية –لسان كيلتارتان the Kiltartan speech– لترجمتها وتقسِّم النص إلى فصول سردية قصيرة نسبيا توحى بمجموعة حكايات فولكلورية. وتتفق اللغة الرفيعة

لـ **هاتون** مع "الرفع" النوعى للشكل الآيرلندى إلى الشعر السردى الخالص؛ وتنسجم اللغة السردية لـ **جريجورى** مع دمجها من حيث النوع الأدبى للشكل المختلط الآيرلندى المبكر فى شكل الحكاية الفولكلورية النثرية.

والمقاربة الرئيسية الثانية لتمثيل الشكل الخماسى لـ "ت.ب.ك" تنطوى أيضا على تبدُّل عام وتبسيط نصى (يشمل تبسيط عدم التجانس الشكلى للسرد الآيرلندى) ، ولكن ليس إلى مثل هذا المدى الأقصى كالسابق. ومناوبة العناصر الشكلية فى النص الآيرلندى معترف بها، غير أن العناصر الشكلية الخمسة المتعارضة تستحيل إلى المقولتين الأعرض: الشعر والنثر. وفى هذا التوجه ينتهى الشكل الآيرلندى إلى أن يتمّ تمثيله على أنه عمل نثرى- نظمى prosimetrum، وهو تعريف للشكل الآيرلندى اقترحه إرنست **ڤينديش** حتى منذ ١٨٧٩، وكرَّرَه، وأعاد تأكيده بمنتهى القوة فى ١٩٤٧ **مايلز ديلون** Myles Dillon [٢٨]. وقد تبنَّى **ڤينديش** النظرة القائلة بأن حكايات الأبطال الآيرلندية تقدم الموازى الأقرب للحكايات السنسكريتية فى *البراهمانات* *brāhmanas*، وهى حكايات مسرودة نثرا مع أقوال بعض الشخصيات نظما. وعلى هذا النحو، اعتقد **ڤينديش**، مدعيا للشكل الآيرلندى هيبة عصور قديمة تسبق حتى العصور القديمة للملحمة الإغريقية، أن حكاية الأبطال الآيرلندية، بعيدا عن أن تكون نقطة انطلاق فى التراث الملحمى الغربى، احتفظت بشكل يسبق تطور الملحمة الشعرية الهندو-أوروبية، رافعا على هذا النحو من قيمة السرد الآيرلندى مشيرا إلى القِدَم البالغ لأبنيتها الشكلية[٢٩].

ويمكن أن تكون نظرية **ڤينديش** ذات فائدة مستمرة كنموذج للتطور الدياكرونى (التعاقبى) لشكل حكاية الأبطال الآيرلندية المبكرة. غير أن من الجلى أن صياغة **ڤينديش** غير وافية، كوصف للشكل السينكرونى (التزامنى) للسرد الآيرلندى المبكر الباقى فى المخطوطات المبكرة الباقية -ولشكل المخطوطات الباقية من "ت.ب.ك" على وجه الخصوص. ذلك أن نموذج

العمل النثرى- النظمى يفشل فى تمييز مبدأ العناصر الشكلية المزخرفة الأربعة التى تتناقض بصورة صارخة مع النثر السردى فى النصوص كما بقيت، وهو يطمس الاختلافات الواضحة بين الأشكال الشعرية. وينبغى النظر إلى نجاح تحليل العمل النثرى- النظمى على أنه تمثيل أكاديمى هدفه ربط الأدب الآيرلندى بأعمال أدبية كانت بالفعل مألوفة للمجتمع الأكاديمى وكانت بالفعل قد حازت على القبول وانتهت إلى تحقيق النفوذ داخل القواعد المعيارية الأكاديمية للأدب الغربى. وباعتباره شفرة تُعزز اندماج الحكاية الآيرلندية فى القواعد المعيارية للأدب العالمى فإن تفسير وتمثيل ڤينديش للشكل الآيرلندى مماثلان للتمثيليْن الشعبييْن لـ **جريجورى** أو **هاتون**، وليس له أى مكانة ممتازة كقول موضوعى نهائى بشأن الشكلية الآيرلندية.

وكان تعريف العمل النثرى- النظمى للشكل الآيرلندى، بتخطيطه المصاحب للسرد الآيرلندى كشكل ذى مستوييْن أكثر منه كشكل ذى خمسة مستويات، قد جرى استباقه فى الترجمة الأولى لـ "ت.ب.ك"، طبعة **سوليڤان** لواقعة **فير ديا** Fer Diad. وقد ترجم **سوليڤان** ذلك القسم من الحكاية وهو الأكثر قبولا لصياغة العمل النثرى- النظمى، وهو قسم ذو ثراء شكلى أقلّ من "ت.ب.ك" ككلّ: لا توجد أية قِطَع طويلة من النثر ذى الجناس الاستهلالى alliterative من النمط (٢) أعلاه؛ والنمط (٣) محصور فى وصف واحد و، بالتالى، فإن العناصر الصِّيَغيَّة فى النمط (٣)، التى تظهر فى الفهارس المطوّلة، بحاجة إلى تمييز؛ ولا توجد أيضا سوَى رُوسكَيْن اثنيْن قصيريْن two short roscada. وعلاوة على هذا فإن قسم **فير ديا** غير نموذجى للشكل الكلى لـ "ت.ب.ك": النص الكامل يتصف بتنويع شكلى أكبر، وبنسبة مئوية أصغر كثيرا من الشعر، وبتوزيع أقل تساويا للشعر. وتدلّ المجموعة التى اختار **سوليڤان** أن ينشرها على شكل سردى أكثر انتظاما وبساطة من شكل أى نصوص منقحة من "ت.ب.ك".

وتبقى طريقة أخرى لدمج الشكل السردى الآيرلندى فى نموذج العمل النثرى- النظمى تُعَدّ ترجمة **فاراداى** مثلا عليها. وتقوم **فاراداى** بكل بساطة بحذف الروسكاذا، ذاهبةً بعيدا إلى حد تبرير هذه الممارسة على أسس نظرية: "ما يسمًى بالخطبة rhetorics جرى حذفها فى الترجمة؛ وهى قِطَع معروفة فى الآيرلندية باعتبارها *روسك rosc*، وفى كثير من الأحيان تكون هذه القِطَع ذات جناس استهلالى جزئيًا، لكنها ليست موزونة. وهى عادة سلسلة خالية من المعنى من الكلمات، بعبارات عرضية سهلة الفهم. ومن المحتمل جدا أن القِطَع استهدفت الصوت بإيحاء عام فقط إلى المضمون العام" (Faraday 1904:xx). وباتخاذ مسار متعرج مماثل، حذفت **أوراهيللى**، فى وقت متأخر مثل ١٩٦٧ الروسكاذا من ترجمتها ومن المفترض أن هذا كان على أسس فيلولوچية تتمثل فى أنها قدمت مشكلات لغوية أكثر من أن تكون مقبولة فى ترجمة إنجليزية دقيقة. ومهما كان السبب فإن حذف الروسكاذا يجرّد الشكل الآيرلندى *من الناحية الفعلية de facto* من نسق من خمس مستويات. وعلاوة على هذا فلأن النمط (٢) والنمط (٣) أعلاه يمكن إضفاء الطابع المفاهيمى عليهما كبديلين بسيطين للأسلوب النثرى، ولأن الروسكاذا ليست العنصر الشكلى الأكثر تميُّزا، مما يجبر على الاعتراف على الأقل بنسق سردى من ثلاثة مستويات، فإن حذف قِطَع الروسك هو أبسط طريقة لتيسير تعريف العمل النثرى- النظمى للشكل الآيرلندى.

ومن المحتمل أن تمثيل العمل النثرى- النظمى للشكل السردى الآيرلندى كان مريحا جدا فى الأوساط الأكاديمية، لأن العمل النثرى- النظمى كان راسخا تماما فى القواعد المكرسة الأكاديمية للأدب الغربى بحلول أواخر القرن التاسع عشر، كما سبقت الإشارة. وحتى إذا كان الباحثون الأكاديميون ليسوا مطلعين على النصوص السنسكريتية التى استشهد بها **ڤينديش**، فقد كانوا يعرفون أعمالا نثرية-نظمية prosimetra [جَمْع prosimetrum] أخرى -الهجاء النثرى ذو الطابع الراپسودى Menippcan

Satire، و *Consolation of philosophy [عـــزاء الفلـــسفة]* لـ **[أنيـــسيوس مانليوس سيڤيرينوس] بويثيوس** Boethius [Anicius Manlius Severinus]، و الپاروديا [المحاكاة الساخرة] الفرنسية الممتعة للقرن الثانى عشر للرومانس المعنونة *أوكاسين ونيكوليت Aucassin and Nicolette*، وكانت معروفة جيدا للدارسين الأكاديميين للأدب الكلاسيكى والقروسطى، على ســـبيل المثـــال. والأهم أنه بحلول منتصف القرن التاسع عشر كانت *ألف ليلـــة وليلـــة The Arabian Nights* مألوفة للدارسين الأكاديميين والقراء العاديين على السواء، وعلى وجه الخصوص بعد الترجمة الإنجليزية لـ **ريتشارد بيرتون** Richard Burton. وعلاوة على هذا فإن شكل العمل النثرى- النظمى كان قد جـــرت أقلمتُهُ على يد كتّاب القرن التاسع عشر، بما فى ذلك **سير والتر سكوت** Sir Walter Scott (على سبيل المثال فى *إيڤانهو Ivanhoe*، التى كانـــت تـــضم أشعارا غنائية وأغانى مُقحمة منسوبة إلى الشخصيات)[٣٠] والواقع أن مجرد وضع حكايات الأبطال الآيرلندية فى صحبة هذه الأعمال الأدبية إنما كـــان لجعل النصوص الأدبية محترمة؛ ولهذا فإن تمثيل العمل النثرى- النظمـــى منح نفوذا للخصائص الشكلية للسرد الآيرلندى.

ورغم أوجه الشبه فإن السرد الآيرلندى مختلف تمامـــا عـــن معظـــم الأشكال السردية القروسطية الأخرى التى تمزج النثر والشعر. وهكذا، على سبيل المثال، فإن لكل مـــن *عـــزاء Consolation* **بويثيـــوس** و *أوكاسّـــان ونيكوليت* نموذجًا منتظمًا إلى حد ما للجناس الاستهلالى بين الشعر والنثـــر؛ وعلاوة على هذا فإن البيت السردى، فى هذه الأعمال، يحمله الشعر وكذلك النثر، وليس الشعر محصورا فى وظيفة الكلام المباشر (المبنـــى للمعلـــوم) direct speech. وبالإضافة إلى هذا فلا هذا ولا ذاك له أنماط مختلفة جـــذريا عن النظْم أو نسق الأنماط النثرية المختلفة بـــصورة صـــارخة كمـــا تفعـــل النصوص الآيرلندية. وقد سبق طرح مشكلات مماثلة فى مقارنـــة "ت.ب.ك" والنصوص السنسكريتية[٣١].

وحتى منذ ١٩٠٥ كتب **ليهى** عن أهمية الـ روسكاذا، حيث لاحظ في مقدمة مجموعته من الترجمات ما يلي:

> يمكن أن نشير إلى أن الحذف الكلي [للـ روسكاذا] يضرّ بالتأثير الأدبي [الحكاية]، بطريقة مماثلة لتأثير حذف كلٍ قِطَع الكورس [الجوقة] في تراجيديا إغريقية: حقًا إن الخطبة rhetoric، بسبب عدم انتظامها، وتوافقها الإستروفي strophic العرضي، واعتمادها العام على حدث الحكاية، وصعوبتها بالمقارنة مع قِطَع أخرى، يمكن مقارنتها بصورة وثيقة جدا بـ "الكورس" الإغريقي (Leahy 1905-1906:1.xi).

ومما له دلالته أن دفاعه عن الروسكاذا يجرى التعبير عنه من حيث التشابه مع نوع أدبي آخر يشغل بالفعل مكانة معترفا بها جدا وذات نفوذ في الأدب الأوروبي. وتشير تعليقات **ليهى** إلى أن قِطَع الـ "روسك" كان يمكن أن يتم الاعتراف بها كعناصر أساسية ينبغي ترجمتها لو أنها كانت مقبولة كنظائر لشكل مثل القصيد الكورالي الإغريقي، الذى كان مفهوما ومحترما على نطاق واسع من جانب القراء العاديين والأكاديميين على السواء. وإذا استخدمنا المصطلحات النظرية لـ **چيمس هولمز** (Holmes 1994:81-91)، فإن **ليهى** يعطي خريطة للتكافؤ الإنجليزي للشكل الآيرلندي الذى يختلف عن خريطة العمل النثري- النظمي؛ ففي خريطة **ليهى** تغدو الروسكاذا عناصر أساسية. على أن صياغة العمل النثري- النظمي هي التي فازت في الدوائر الأكاديمية أكثر من تمثيل **ليهى**، جزئيا ربما لأن صياغة **ليهى** أفضت إلى مقارنة مع شكل درامي، مع أن المقارنات مع الأشكال السردية كانت أكثر فائدة لأغراض القومية الثقافية(٣٢). وبالتالي فإن روسكاذا "ت.ب.ك" جرى

إلى حد كبير تجاهلها فى الترجمات الإنجليزية حتى من جانب الأكـاديميين، فى الحقيقة خاصة من جانب الأكاديميين؛ وكان الشعر المقطعـى للحكايـات الآيرلندية كافيا للإيحاء بالمقارنة مع أعمال نثرية-نظمية prosimetra أخرى فى الأدب العالمى وقام خفض عدد الأنماط الشكلية فى الحكايات الآيرلنديـة بتسهيل دَمْج الشكل الآيرلندى مع هذا النمط العالمي[٣٣].

وبحلول عام ١٩١٤، عندما نشر دَنّ ترجمته لـ "ت.ب.ك"، كان نموذج العمل النثرى- النظمى قد صار النظير السائد المستعمل لتسهيل تلقّى الشكل السردى الآيرلندى. وكانت الصياغة لا تحتاج إلى أى اعتـذار، وبـصورة خاصة فى الدوائر الأكاديمية. وكان دَنّ هو أول من تـرجم "ت.ب.ك" إلـى الإنجليزية كسرد نثرى تضمَّن أيضا كل الشعر المقطعى المترجم فى الشكل الشعرى. وترجم دَنّ أيضا الأبيات القليلة من الروسك الموجودة فى مخطوطة "ت.ب.ك" التى كان يستخدمها كأساس لترجمته، مترجمًا الروسـك ببـساطة كشعر خالٍ من المقطوعات الشعرية[٣٤]. وفى حالـة الـ "ت.ب.ك"، يجـرى تعزيز نموذج العمل النثرى- النظمى للشكل الآيرلندى باستعمال طبعة القرن الثانى عشر من الحكاية فى كتاب لينـستر the Book of Leinster -طبعـة تحتوى على روسك أقل بصورة كبيرة من نص القـرن الثـامن الأسـبق- كأساس للترجمة. ولا عجب فى أن **ڤينديش**، وهو أحد المنـادين الرئيـسيين بالصياغة النثرية-النظمية، حرَّر وترجم نص القرن الثانى عشر فى طبعتـه وترجمته الألمانية فى ١٩٠٥. كما أن دَنّ، حذا حذو عمل **ڤينديش** فاسـتعمل أيضا كتاب لينستر لترجمته، وقد ظل هذا منذ ذلك الحين الـنص المفـضل للمناقشة النقدية[٣٥].

وفى الدوائر الأكاديمية يواصل نموذج العمل النثرى- النظمى سيطرته على مناقشات الشكل السردى الآيرلندى، وتعكسه ترجمات نصوص مبكـرة أخرى إلى جانب "ت.ب.ك"، وكذلك أعمال أكاديمية كثيرة فى النقد الأدبـى.

وكما سبق أن رأينا فإن هذا النموذج الشكلى يجلب معه اتجاها لكبت أو تقليل شأن قِطَع الـ "روسك". ولهذا فإنه ليس من المدهش أنه حتى فى الطبعة الأخيرة من "ت.ب.ك"، حرَّرتْ وترجمتْ أوراهيللى (١٩٧٦) معظم الـ "روسكاذا" نثرا. ورغم أنها ترجمت أيضا الشعر المقطعى نثرا، أبرزتْ أوراهيللى المقطوعات الشعرية المقطعية باعتبارها متميزة شكليا عن طريق كتابة القصائد بعد ترك بياض وعمل مسافات بين المقطوعات؛ غير أن الكثير من قِطَع الـ "روسك" ليست حتى مكتوبة بعد ترك بياض فى طبعتها وترجمتها فى ١٩٧٦، وبالتالى فإن مكانتها كشعر مطموسة كليا تقريبا(٣٦).

والمقاربة الرئيسية الثالثة لتمثيل الشكل المعقد لـ "ت.ب.ك" فى الترجمة موجود فى كينسيلا طبعة ١٩٦٩، *The Taín*. وهذا النص خط فاصل فى تاريخ ترجمة "ت.ب.ك" لأن كينسيلا يحاول تمثيل كل العناصر الشكلية الخمسة للسرد الآيرلندى المبكر بأشكال إنجليزية متميزة. كما أنه لا يقصُر النص على أى من الشعر أو النثر، ولا يتبنَّى نموذج العمل النثرى- النظمى ذى المستويَيْن لترجمته. كما يجرى إبراز اهتمام كينسيلا بعدم التجانس الشكلى للسرد الآيرلندى باختياره طبعة "ت.ب.ك" التى يؤسس عليها ترجمته: أقدم طبعة من "ت.ب.ك"، التى تشتمل على قِطَع مكثفة من الـ "روسك"، بما فى ذلك ٩٠ بيتا من الحديث المتبادل المبهم إلى حد ما بين الشخصيات الرئيسية. ولتقديم الـ "روسكاذا" كشكل متميز عن كل من شعر المقطوعات والنثر، يقوم كينسيلا بتكييف شكل شعرى حديث لترجمته: يستعمل "البيت المدرَّج" stepped، المتميز بكسر البيت والكتابة بعد ترك بياض لتمثيل عروض الـ "روسك"، الذى يشتمل عادة على بيت من عمودَيْن/صَفَّيْن two cola مفصولَيْن بفاصل كلمة، كما سبق أن رأينا(٣٧).

وقد يكون من المُغرِى أن نقول إن إستراتيچية ترجمة كينسيلا تمثل محاولة لأخذ الجمهور إلى النص، على حين أن المترجمين الآخرين كانوا

مكتفين بأخذ النص إلى الجمهور. وربما كان هذا هو الحال جزئيا، غير أن هذا القول يضفى الإبهام على نقطة جوهرية. ومن الأدق أن نقول إن إستراتيجية ترجمة **كينسيلا** تعتمد أيضا على شفرات التراث الأدبى للغة الإنجليزية، ملاحظين أن الأشكال والأنواع الأدبية التى تكمن وراء شفرات ترجمته مختلفة عن تلك الخاصة بسابقيه. وفى ترجمة **كينسيلا** يقدم أدب القرن العشرين النقاط والنماذج المرجعية لتمثيلاته الشكلية، على حين أن الترجمات السابقة تعتمد على أشكال أعمال معيارية مكرسة أقدم وأكثر رسوخا -بما فى ذلك الكتابات السنسكريتية والملحمة الكلاسيكية، والأدب القروسطى، والحكاية الشعبية، وهكذا إلخ. وكانت التغيرات الشكلية فى الأدب الأوروبى خلال فترة الستين سنة بين **كينسيلا** والمترجميْن الشعبييْن السابقيْن (**جريجورى** و **هاتون**) مؤثرة فى تحديد إستراتيجية ترجمة **كينسيلا**.

وهناك تطوُّران فى أدب القرن العشرين فى اللغة الإنجليزية على صلة وثيقة بصورة خاصة بتمثيل **كينسيلا** للشكل الآيرلندى. والأكثر أهمية هو الاستعمال والقبول على نطاق واسع للشعر الحر free verse؛ ومن المهم بجلاء بهذا الصدد أن **كينسيلا** شاعر آيرلندى رئيسى فى القرن العشرين يكتب هو نفسه الشعر الحر، وهو أحد أفراد الجيل الثانى من الشعراء بعد و. ب. **ييتس**، الجيل الذى أدخل الشعر الحر والتصويرية imagism على نطاق واسع فى الشعر الآيرلندى [٣٨]. وفى ترجمة السرد الآيرلندى المبكر، كان **كينسيلا** قادرا على أن يفهم ويترجم الـ "روسك" كشكل شعرى متميز جزئيا بسبب انتشار الشعر المعاصر باللغة الإنجليزية بدون أوزان صارمة. أى، لأن أدب القرن العشرين قَدَّمَ النماذج الشعرية للشعر الحر بالإضافة إلى البحور الصارمة، توفرتْ لـ **كينسيلا** وجمهوره الناطق بالإنجليزية شبكة مفاهيمية للأشكال الأدبية يمكنهم داخل إطارها أن يضعوا كلا من الـ "روسكاذا" والشعر المقطعى المقفى

المقطوعاتى stanzaic rhymed syllabic verse باعتبارهما شكلين شعريين آيرلنديين مبكرين متمايزين ولكن مقبولين كذلك[٣٩].

وكما سبق أن رأينا كان جانب من الأكاديميين لا يعترفون بالكثير من الـ "روسكاذا" كشعر حتى ستينيات القرن العشرين، وكان يُنظَر إليها فى كثير من الأحيان على أنها نثر مطوَّر ذو جناح استهلالى وإيقاعى. ومع أنه لا يزال يوجد جدال حول بحور هذه القِطَع بوجه عام وحول خصوصيات معظم القِطَع الفردية، فمن المتفق عليه الآن بصورة شاملة تقريبا أن الـ "روسكاذا" شعر، وقد حصلت هذه النظرة على الاعتراف خلال العقد الذى كان **كينسيلا** يترجم فيه[٤٠]. ومن المثير أن ندرك أنه فى وقت واحد مع تطوُّر التحليل الأكاديمى لبحور الـ "روسكاذا"، كان **كينسيلا** يكيِّف البيت الموزون المدرَّج فى شعر القرن العشرين باللغة الإنجليزية ليمثل النمط الشعرى للـ "روسك". وكان اختياره ملائما بصورة مدهشة: الشكل المدرَّج يدل على الوَقْف caesura الذى يكسر الأبيات الآيرلندية الأطول إلى أنصاف أبيات، وتمثل الأبيات القصيرة للشكل الإنجليزى أنصاف الأبيات الآيرلندية بصورة جيدة إلى حد معقول؛ وعلاوة على هذا، يساعد انعدام الترقيم punctuation فى الاستحواذ على المرونة النحوية، وكذلك الإبهام والوضوح الدلالى (السيمانطيقى) للقصائد الآيرلندية. غير أن **كينسيلا** لم يخترع هذا "المعادِل" الإنجليزى. لقد كان فى موقف يسمح له بإدراك وتمثيل التنوع الشكلى للأدب الآيرلندى المبكر فى ترجمته بسبب تغيُّر حدث فى النظرية الجمالية للغة الإنجليزية وتوفُّر الشفرة الأدبية الإنجليزية السابقة الوجود التى يمكن استعمالها لتعكس بعض التناقضات الصارخة للنسق الشكلى الآيرلندى. والواقع أن الخصائص العروضية للـ "روسكاذا" -الافتقار إلى القافية، وغياب عدد مقطعى ثابت، وبعض التقلب فى طول البيت ونموذج النبر accentual pattern، والبنية النحوية المبهمة- ملائمة لطبيعة النظرية الجمالية للشعر

الحر والتصويرية، التى تُسلسل عناصر صغيرة، ينبغى فهمها هى ذاتها ككليات wholes.

والتطور الأدبى الثانى للقرن العشرين الوثيق الصلة بالتمثيلات الشكلية فى ترجمة **كينسيلا** هو صعود السرد النثرى غير المتجانس، وهو نموذج أدبى تلخصه *يوليسيس* **چيمس چويس**. وفى الوقت الذى كان **كينسيلا** يترجم فيه "ت.ب.ك"، كانت النظرية الجمالية الإنجليزية قد تحررتْ من توقُّع أن يكون للسرد أسلوب نثرى متواصل ومتماثل أو أنه ينبغى أن يتألف من نمط نصى واحد. والواقع أن حرية مزج الأساليب النثرية بالأنماط النصية التى أتاحتها الرواية الحديثة تُقدِّم إطار عمل لإضفاء الطابع المفاهيمى، والترجمة، وتَلَقِّى مختلف الأنماط النثرية والشعرية فى "ت.ب.ك" **كينسيلا**، وكذلك لأنماط أخرى لعدم تجانس السرد الآيرلندى المبكر الذى يمثله **كينسيلا** (مثل النغمة المختلطة، ودَمْج الأنماط النصية "غير الأدبية"، وحتى تضارُبات المحتوى التى تميز الأشكال المتنوعة الشفاهية). ووراء قدرة **كينسيلا** على ترجمة الشكل ذى المستويات الخمسة للحكايات الآيرلندية المبكرة بأنماط شعرية ونثرية بلغة إنجليزية متميزة، تكمن نماذج من أدب القرن العشرين، خاصة نماذج قدمها كتاب آيرلنديون يستعملون الإنجليزية، ومنهم السَّلَفان الآيرلنديَّان العظيمان لـ **كينسيلا**، **چيمس چويس** و **فِلان أوبريان** Flann O'brien. وإذا كانت ترجمة **كينسيلا** لـ "ت.ب.ك" تدهشنا بسبب سماتها الحداثية وما بعد الحداثية، فإن هذا يرجع جزئيا إلى استعمال **كينسيلا** للأشكال الأدبية الحداثية وما بعد الحداثية -أشكال ارتادها إلى حد ما فى اللغة الإنجليزية كتّاب آيرلنديون- لتمثيل الخصائص الشكلية للنص الآيرلندى المبكر. ويعزِّز علاج القرن العشرين الذى يقدمه للشكل حساسية القرن العشرين لديه فيما يتعلق بالمحتوى، بما فى ذلك الدافع الجنسى sexuality، والعناصر الفاحشة، والفظة [الجروتيسك grotesque]، وهكذا إلخ، التى يمثلها

فى النص المترجَم[٤١]. ومن الخادع أن نفكر فى أن إستراتيجية ترجمة **كينسيلا** تعكس نوعا من الانقلاب الارتجاعى الإيجابى: تمثيل **كينسيلا** للأدب الآيرلندى المبكر كان متأثرا بالتجديدات النصية لكتَّاب مثل **چويس**، و **چويس** بدوره افترض الحريات التى افترضها فى كل من الشكل والمحتوى جزئيًا نتيجة رجع الصدى التناصِّى بين عمله والأدب الآيرلندى المبكر[٤٢].

جرى هنا بحث ثلاث مقاربات لتمثيل شكل حكايات الأبطال الآيرلندية القديمة: (١) استخدام شفرات شكلية تبسِّط السرد الآيرلندى وتدمجه إما فى الحكاية النثرية أو فى الملحمة الشعرية؛ و(٢) انتشار شفرة شكلية تقصُر شكل حكاية الأبطال الآيرلندية على نسق المستويَيْن من العمل النثرى- النظمى؛ و(٣) تطوير شفرة شكلية تمثل كل العناصر الخمسة للشكل السردى الآيرلندى من حيث النماذج الأدبية الحداثية وما بعد الحداثية للقرن العشرين. وكانت كل هذه المقاربات متأثرة بالمعايير الأدبية المعروفة والمقبولة من جانب جمهور الترجمات المتلقِّى المقصود. وهى جميعا، بالتالى، إستراتيجيات ترجمة تعتمد على الشفرات الشكلية للتراث الأدبى المتلقِّى باللغة الإنجليزية المقبولة فى مراحل مختلفة فى الزمن أو من جانب أقسام مختلفة من الجمهور. ومن الواضح أن "ت.ب.ك" كان قد تمَّ دَمْجُها فى الأدب الأوروپى وبصورة خاصة فى أدب اللغة الإنجليزية عن طريق ترجمته بلغة نماذج أدبية موجودة سلفا[٤٣]، وعن طريق دَمْجِها فى أشكال أدبية موجودة سلفا وأعمال معيارية مكرسة (معتمَدة). وعندما ننظر إلى الوراء فإن كل الإستراتيجيات الشكلية للمترجمين الإنجليز لـ "ت.ب.ك" يمكن النظر إليها على أنها ملائمة ومفيدة، لأنها جميعا ساعدت "ت.ب.ك" على أن تحوز القبول والاعتراف خارج بيئتها الثقافية الأصلية فى فترات مختلفة لدى جمهور متلقٍ له توقعات متطورة فى الأدب.

هذا المثال للترجمة من الأدب الآيرلندى المبكر هو حالة نوعية كاشفة تشير إلى استنتاجات نظرية أوسع نطاقا. ويوضح تاريخ ترجمة "ت.ب.ك"

مثال واقع أن تلقِّى نص ثقافى خاص بأقلية يشتمل على جدل بين دَمْج وتبديل معايير الثقافة المتلقية، وأن فهم وقبول الاختلاف مقيَّدان بالشفرات القائمة فى الثقافة المتلقية. ومن الإنصاف أن نلاحظ فى سِجِلّ الترجمة قوة المقاومة لنقل transposition شكل السرد الآيرلندى إلى الإنجليزية -ضرورة دمج الشكل فى أقرب الأشكال القائمة بالفعل فى الذخائر الأدبية الإنجليزية، سواء كنتيجة للنماذج الأدبية المحلية أو كنتيجة لأشكال تمَّ دمجها بالفعل فى النسق الأدبى الإنجليزى عن طريق الترجمة والخطاب الأكاديمي. على أن مقاومة وتطويع الشكلية الآيرلندية مرتبطان بعملية تبسيط يسميها **إيتامار إيڤين-زوهار** "إضفاء الطابع الثانوى" secondarization، موجودة فى معالجة التجديدات الشكلية ضمن نسق أدبي:

> .... تحدث عملية اختزال. على سبيل المثال، يجرى تحويل نماذج غير متجانسة إلى نماذج متجانسة؛ وينخفض عدد النماذج غير القابلة للتوفيق... ضمن نفس البنية؛ وتحلّ بالتدريج محلّ العلاقات المعقدة علاقاتٌ أقل تعقيدا وهكذا إلخ.
>
> ... إننا نواجه آلية علاماتية [سيميوطيقية] عامة وليس آلية أدبية على وجه الحصر ... وعملية "إضفاء الطابع الثانوى" [للأشكال التجديدية] الأولية ... يجرى تعزيزها إلى حد أبعد عن طريق آلية موازية من عملية "إضفاء الطابع الثانوي"، التى ينجح نسق عن طريقها فى قمع التجديد. وعن طريق عملية كهذه، تجرى إعادة ترجمة عناصر جديدة، إنْ جاز القول، إلى عبارات قديمة، فارضة على هذا النحو وظائف سابقة على حوامل جديدة

> وليس تغيير الوظائف... ومن الناحية العلاماتية فهذه آلية عن طريقها يصير الأقلّ قابلية بصورة أكبر، والأقلّ ألفة، وبالتالى الأكثر تخويفا، وإلحاحا، وتحميلا بالمعلومات، أكثر ألفة، أقلّ تخويفا، وهكذا إلخ. ومن الناحية التجريبية، يبدو أن هذا هو ما تفضّله حقا الأغلبية الساحقة من مستهلكى الثقافة، وعندما يرغب المرء في السيطرة عليهم، فإن هذا التفضيل سيكون قد تمّت تلبيته تماما (Even-Zohar 1990:21-22).

وفى معرض حديثه فيما بعد عن ترجمات بصورة محددة، يلاحظ **إيفين زوهار** أن "النصوص تتمّ ترجمتها فى كثير من الأحيان بما يتفق مع النماذج التى أضفى عليها الطابع الثانوى بصورة أكبر والمتوفرة فى أدب الهدف"، صانعا "انطباع منتجات 'جيل لاحق أقل تميُّزًا' epigonic" لأن إستراتيجية كهذه تصلح لتمييز أى نص "باعتباره 'أدبيا' بالمعنى الدقيق وبالتالى مقبولا" (Even-Zohar 1990:24-25). ويتضح مدى المقاومة للخصائص الشكلية للسرد الآيرلندى المبكر -الخصائص الشكلية التى كانت بالفعل جزءًا من تراث الثقافة الأوروبية والتي انحرفت قليلا نسبيا عن النماذج المكرسة- الآليات التى توجد فى التلقى المعاصر للتبايُن الثقافى، ولنقل الأشكال الأدبية للشعوب بعد الحداثية أو التى تُشكّل أقليات. ومطالب الإخفاء بأقنعة -خاصة لتقديم ثقافات التابِع subaltern فى قناع النماذج والمعايير التى تعترف بها وتبيحها ثقافة سائدة متلقية- موجودة فى كل مكان ومن الصعب الالتفاف حولها. ومثل هذه المطالب بالإخفاء بأقنعة تعزز الهيمنة الثقافية وتعمل ضد تبادل المعلومات بين أنساق ثقافية متفاوتة، وبصورة خاصة على طول الخطوط الرأسية للنفوذ الثقافى. وعندما يفهم المترجمون، والمؤرخون، والنقاد الأدبيون، والأكاديميون، على السواء، هذه

العملية، فإنهم يكونون أكثر استعدادا لمواجهة مقاومة ثقافة متلقِّية، ولننقل بتعليق ما بعد نصِّى metatextual على النماذج الشكلية التى يجرى استيرادها، وكذلك مع مناهج أخرى، منها إستراتيجيات الترجمة التى تنطوى على تأكيد الاختلاف الثقافي[٤٤]. وفى الوقت نفسه، يجب أن يكون مفهومًا أنه لكى يكون عمل ما مقبولا من جانب جمهور متلقٍ، فإن شحنة المعلومات فى النص المترجم يجب أن تبقى طيِّعة، خاصة عندما يجرى تقديم عمل أدبى مترجَما لأول مرة وعندما يبتعد كل من المحتوى والشكل عن المعايير الثقافية للجمهور المتلقِّى، على وجه التحديد إذا رغب المرء، كما يلاحظ إيڤين-زوهار، فى السيطرة على جمهور شعبى أو فى التأثير فيه، كما فعل المترجمون الآيرلنديون.

وعندما يتم تقديم نصوص ثقافة أقلية مترجَمة إلى ثقافة سائدة مقاومة فإن المترجمين يختارون فى كثير من الأحيان تفضيل كنايات أخرى غير الكنايات الشكلية، كما رأينا فى الفصل ٢، مُلَبِّينَ التفضيلات الشكلية لـ "مستهلكى الثقافة" بحيث يؤثرون فيهم، أو يطوِّعونهم، أو يسيطرون عليهم، فى مجالات غير النظرية الجمالية الأدبية، مجالات مثل السياسة أو الأيديولوچيا فى حالة الأدب الآيرلندى المبكر فى الترجمة الإنجليزية، على سبيل المثال[٤٥]. وفى تاريخ الإستراتيچيات الشكلية المستعملة لترجمة "ت.ب.ك"، يمكن أن يقرأ المرء مثل هذا السِّجِلّ للهيراركيات الكنائية لترجمة النصوص الآيرلندية المبكرة. وواقع أنه لم يوجد تمثيل شكلى دقيق حتى ترجمة كينسيلا دليل على أن تمثيل الشكلية الآيرلندية كانت أولوية دنيا نسبيا بالنسبة للمترجمين خلال صراع القرن التاسع عشر -وأوائل القرن العشرين- ضد الكولونيالية، فى الفترة التى لم تكن توجد فيها محاولة منسقة لتأكيد ثقافة آيرلندية مستقلة. ومن المفارقات أنه بدلا من إبراز هذا الشكل المحلى المتميز للسرد البطولى الآيرلندى بوضْعه فى واجهة عرْض [ڤيترينة] وتأكيد الاختلاف الثقافى فإن الترجمات الشعبية -تلك الأكثر فائدة للنزعة القومية الآيرلندية- استعملت نموذجيْن شكليَّيْن جرى إعلاء شأنهما من

الآداب الإنجليزية: الملحمة الشعرية (تمثيل للشكل الآيرلندى الذى جرى إعداده من آراء **ماكفرسون** فى القرن الثامن عشر عن السرد الكلتى) والحكاية النثرية (تمثيل مرتبط بنمو النزعة القومية فى كل أنحاء أوروبا فى القرن التاسع عشر).

وتتمثل طريقة فى فَهْم هذه الاختيارات الشكلية فى أن ننظر إلى الترجمة على أنها فِعْلٌ تَعَهُّدِى [بوعدٍ أو وعيد] commissive act: تقدِّم الترجمة وَعْدًا بتمثيل نصٍّ مصدر عن طريق إنتاج أو تمثيل دور نفس نمط النص للجمهور المتلقِّى (Van den Broeck 1993:50-51). وترجمات "ت.ب.ك" التى كان المقصود بها أنْ تكون أعمالا أدبية قائمة بذاتها -أنْ تكونٍ أدائية، تمثل الأعمال الأدبية لآيرلندا القروسطية بأعمال أدبية للجمهور المتلقِّى- اختارت شفرات شكلية راسخة، وحتى من أجيال لاحقة أقلّ تميُّزًا، تُنَبِّه جمهورها باللغة الإنجليزية بوضوح إلى أنه يجب أنْ يقرأها كأدب(٤٦). ويبين سِجِلّ ترجمات "ت.ب.ك" أن تمثيل مظاهر محتوى الحكايات الآيرلندية أكثر من الشكل كان فى غاية الأهمية بالنسبة للمترجمين قبل ١٩٢٢. وكان يجرى تقديم المحتوى كمثال للأسطورة الأولية؛ كدليل على قِدَم، واستقلال، وجوهر الثقافة الآيرلندية؛ كتراث مشترك للشعب الآيرلندى؛ كحافز وأساس تخيُّلى للأدب والثقافة الآيرلنديَّيْن الناشئيْن بالإنجليزية؛ وهكذا إلخ. كما كان يجرى تمثيل محتوى الحكايات بحيث يتمّ إبراز قيمتها الأيديولوچية فى صياغة روح ethos جديدة للقومية البطولية المناضلة، كما نُوقشت فى الفصل السابق. وقد استَبَقَتْ هذه القِيَم الاستخدام البرنامجى من جانب **فرانز فانون** لماضى أمة مستعمَرة كولونياليًّا: "الإنسان المستعمَر كولونياليًّا الذى يكتب من أجل شعبه عليه أن يستخدم الماضى بهدف فتح أفق المستقبل، كدعوة للعمل وأساس للأمل" (Fanon [1961] 1966:187). وبالمقارنة مع هذه الأولويات الكنائية، فإن تمثيل الطابع المحدَّد للشكلية الأدبية الآيرلندية كان بجلاء ذا

أهمية ثانوية و، بالتالى، كان يكفى استعمال الإشارات الشكلية الإنجليزية الراسخة التى كان يمكن فهمها كأدب *فى* حد *ذاته* من جانب الجمهور المقصود، لكى يتحقق على هذا النحو المظهر التَعَهُّدِى للترجمة والهيمنة على النفوذ الثقافي(٤٧).

على أنه كان هناك مركزان رئيسيان للنشاط فى إبداع الأدب الآيرلندى بالإنجليزية فى أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين: الترجمة وأشكال أخرى من التطويع الأدبى كطريقة فى تطويع واستعادة الميراث الأدبى النبيل والقديم لآيرلندا من ناحية، وإبداع أدب آيرلندى جديد بالإنجليزية من الناحية الأخرى(٤٨). وتمثلت سمة رئيسية للأدب الآيرلندى الناشيء بالإنجليزية فى إنتاج أعمال أدبية مصبوغة بصبغة الأسطورة الآيرلندية. وبعد أن بدأتْ فى القرن التاسع عشر، بلغت القوة الدافعة أوجها عند **ييتس** و **چويس**. وقد وجد **ييتس** أكثر من أى كاتب قبله طُرُقا لاستعمال إعادات القص والتطويعات السطحية للأسطورة الآيرلندية للتعبير عن أفكاره ومشاعره واهتماماته الثيمية thematic(٤٩). وكان **چويس** رائدا لاستعمال الأسطورة الآيرلندية كبنيان معمارى تمَّ حوله إبداع النزعة الطبيعية السطحية لسروده. وتتمثل طريقته فى إضفاء طابع المفهوم على فجوة نصف القرن فى تاريخ ترجمة "ت.ب.ك"، الفجوة بين ترجمة **دَنْ** Dunn، والترجمة الأولى لـ **أوراهيللى**، فى أنْ نقول إن الفترة كانت تمتلئ بتطويعات أدبية عن الأسطورة والأدب الآيرلنديين المبكرين اتخذت شكل إبداع أعمال أدبية أساسية بالإنجليزية. وبين تلك الأعمال معظم مسرحيات **كو هولين** لـ **ييتس**، وإحياء واقتباس **ييتس** لأساطير آيرلندية أخرى فى شعره وأعماله الدرامية، وترجمات **چويس** من الأساطير الآيرلندية فى *يوليسيس* و *Finnegan's Wake* */يقظة فينيجان/* وكذلك أعمال **چيمس ستيفينس** James Stephens و **فلان أوبريان**، و **أوستن كلارك**، و **توماس كينسيلا**، و **چون مونتاجيو** John

Montague، وآخرين، وقد قاموا جميعا بتطويع، وتجديد وتنقـيح، وتمثيـل الأدب والأسطورة الآيرلنديين فى إبداعاتهم الأدبية.

ومن المفارقات أيضا أن المشروع الأدبى للتجريب الشكلى والانتشار بالإنجليزية عبر دَمْج الشكلية الآيرلندية فى الإنجليزية، كان قد تمَّ القيام به فى المقام الأول فى حلبة الإنتاج الأدبى بالإنجليزية، وليس عبر تمثيل الأشـكال الآيرلندية مترجَمةً. ويتمثل نظير للإستراتيجيات الـشكلية المحافظـة التـى استعملها مترجمون أدبيون لترجمة الأدب الآيرلندى القديم فى انفجار الشكلية الطليعية التى مارسها كتّاب آيرلنديون كثيرون مستعملين الإنجليزية، وهـى شكلية مَدينةٌ للأدب الآيرلندى توضِّح مرة أخرى الصلة بين الترجمة والإنتاج الأدبى. وليس من المصادفة أن سَيِّدَى السَّرُود غير المتجانسة فى الإنجليزية فى النصف الأول من القرن العشرين هما **چيمس چويس** و **فلان أوبريـان**، الكاتبان اللذان يَستَبِقان تقنيات ما بعد الحداثة فى النصف الثانى مـن القـرن العشرين. وبصورة مماثلة فإنه ليس من المصادفة أن طرقا جديدة لفهم الأبنية الصوتية للشعر الإنجليزى كان روادها شعراء آيرلنديون يعملون بالإنجليزية، أو أن نمطا جديدا من الدراما يوجد فى إنتاج **ييتس** (يُصوِّر بعض المظـاهر ذات الطابع الطقسى والأسلوبى لقصائد لغة الحديث الآيرلندية Irish speech poems فى السرود الآيرلندية المبكرة) [٥٠]. وهذه التجارب الـشكلية تعتمـد جميعا على جمالية وشكلية الأدب الآيرلندى المبكر؛ ويجد التجريب الأدبـى لكتاب آيرلنديين يستعملون الإنجليزية فى القرن العشرين سياقه فـى الأدب الآيرلندى تماما كما فى الأدب الإنجليزى. وعلى هذا النحو، قد يجادل المرء بأن التجارب مع نقل مظاهر الشكل الآيرلندى التى كان يمكن أن تحدث فـى عالم الترجمة حدثت بدلا من ذلك فى عالم الإبداع الأدبـي[٥١]. إن هـؤلاء الكتّاب الآيرلنديين كانوا هم أوائل الكتاب ما بعد الكولونياليين الـذين أثْـرَوْا بصورة جوهرية أدب المستعمِرين الكولونياليِّين عن طريق دَمْج ما هو محلى

من الشكلية، والميثولوچيا mythos، وأخيلة خلق الأساطير mythopoetic فى كتابتهم اللغوية السائدة، وهى عملية إثراء صارت مألوفة بصورة متزايدة فيما كانت the empire writes back [الإمبراطورية تَرُدّ].

وكان الاهتمام الجديد بترجمة "ت.ب.ك" فى النصف الثانى من القرن العشرين مدفوعا بصورة جزئية بضرورة استرداد التراث الفيلولوچى وإعادة وضعه داخل الثقافة العلمية باللغة الإنجليزية، وبذلك بمعنًى ما إعادة البحث الأكاديمى المتعلق بالأدب الآيرلندى المبكر إلى الوطن من ألمانيا، وكانت هذه ضرورة خاصة بعد الحرب العالمية الثانية التى كانت فيها ولاءات آيرلندا للقُوَى المنتصرة مبهمة فى أفضل الأحوال. وعلى سبيل المثال فإن عمل تحرير وترجمة "ت.ب.ك" الذى قامت به **سيسيل أوراهيللى** قام بنشره معهد دبلن للدراسات المتقدمة Dublin Institute for Advanced Studies المدعوم من الدولة ويمكن، بالتالى، النظر إليه على أنه من بعض النواحى مسألة مصلحة قومية. ومن المفارقات أنه رغم أن ترجمات **أوراهيللى** برعاية الدولة لـ "ت.ب.ك" هى ترجمات للعناصر الرئيسية للتراث الأدبى القومى فإنها ليست ترجمات أدبية؛ إنها وثائق أكاديمية تفشل فى إشباع المظاهر التَعَهُّدِيّة للترجمة، وسوف نستأنف بحث ما ينطوى عليه ذلك فى الفصل ٩.

ومن ناحية الأداء الأدبى –الترجمة كفِعْلٍ تَعَهُّدِى– فإن ترجمة **كينسيلا** لـ "ت.ب.ك" هى الطبعة الوحيدة للنصف الثانى من القرن العشرين التى تمثل "ت.ب.ك" كأدب، إنها نفس نمط النص مثل السَّلَف القروسطي. وتكشف ترجمة **كينسيلا** أيضا عن هيراركية كنائية جديدة. والحقيقة أن قرنا من التطويعات التى رسختْ وأكدتْ المحتوى البطولى للنصوص الآيرلندية المبكرة (وكذلك نصف قرن من الاستقلال الآيرلندى) ترك **كينسيلا** حُرًّا لكى يستدير إلى أولويات أخرى. والحقيقة أن لحظته التاريخية والأدبية تركته حُرًّا لكى يُسائل بعض الولاءات الوطنية الأكثر تكريسا بشأن البطولة ويتحرك إلى

ما وراء تجربة نزعة قومية مناضلة مألوفة. والواقع أن "وحشية" أبطاله والعناصر الجنسية والداعرة scatological المقدَّمة فى ترجمته تشدد على مظاهر فى النص وتتلاءم مع التحول بعيدا عن القيود الكاثوليكية فى آيرلندا [إيامون] دى ڤاليرا [Eamon] de Valera. ويمكن أن نرى قِيَم **كينسيلا** فى قبوله لدنيوية، وعبثية، وفكاهة "ت.ب.ك"، وكذلك فى إضفاء طابع الإشكالية على البطولة فى ترجماته. وعلاوة على هذا فإن تمثيله للشكل الآيرلندى يدل على أنه فضَّل الخصائص الشكلية؛ ولا غرابة فى أن ترجمته تعكس الاهتمامات الأدبية ذات الطابع الشكلى للنصف الثانى من القرن العشرين. وتعكس أولويات **كينسيلا** اهتمامات الطليعة الأدبية الآيرلندية التى نشأت بعد الحرب العالمية الثانية، وهى طليعة مَدِينَةٌ للكتاب الآيرلنديين (كمجددين بين الذين استعملوا الإنجليزية فى وقت أسبق فى القرن، وبصورة خاصة **چويس**، وتحرروا من أُطُر العمل الثقافية لبريطانيا، القوة الكولونيالية السابقة. وأخيرا فإنه، بتصدير ترجمته لـ "ت.ب.ك" بمجموعة من *الريڤسيلا* *remscéla* [= foretales = تمهيدات للحكايات]، يؤكد "ت.ب.ك" بصورة استبطانية كـ نص، محوِّلا البؤرة بعيدا عن إطار عمل بيوجرافى لتصورات قومية عن البطولة. وعلى هذا النحو، تتحرك ترجمة **كينسيلا** نحو تمثيل جرت تصفية الكولونيالية عنه، يتجاوز كلا من الإكراه الكولونيالى والرجعية القوموية.

وقد وُجد نمط من العلاقة المتبادلة بين الترجمة والإبداع الأدبى فى آيرلندا فى القرن العشرين. وأثَّرَتْ ترجماتٌ فى الإبداع الأدبى، الذى حوَّل بدوره مستويات الترجمة وجعل أنماطا جديدة من الترجمات ممكنة. والأشكال الآيرلندية التى كانت حافزا لشكلية **ييتس**، و **چويس**، وآخرين صارت محوَّلة فى الكتابة باللغة الإنجليزية من جانب مؤلفين آيرلنديين، بحيث تقدِّم بدورها أفقا جديدا لإمكانية ترجمات جديدة للأدب الآيرلندى المبكر. ورغم أن ترجمات النصوص الآيرلندية المبكرة تحمل بصمة الاستعمار الكولونيالى

حتى فترة تأسيس الدولة الآيرلندية، فإن من المفارقات فيما بعد أن البصمة الآيرلندية القوية على الإنتاج الأدبى باللغة الإنجليزية كانت رئيسية فى تحويل ذات تعريف وجوهر السرد والشعر باللغة الإنجليزية فى وقت لاحق فى القرن العشرين. وبدورها قادت هذه التطورات إلى تصفية الكولونيالية عن ترجمات الأدب الآيرلندى نفسه فى آيرلندا وإلى تمثيل أوفَى للشكلية الآيرلندية المبكرة فى مكانه الأساسى، ترجمة النصوص الآيرلندية المبكرة.

وكما هو الحال مع أى عمل أدبى فإن القبول النهائى لـ "*تُوينْ بو كولنيِى*" فى المعايير الأدبية الغربية المكرسة غيَّرتْ بصورة لا يمكن تفاديها تلك المعايير المكرسة، وفى حد ذاتها يمكن أن تكون الطُرُق التى جرى بها التأثير فى مفهوم الأدب الأوروپى، بعد استقبال "ت.ب.ك"، مظهرا مهمًّا لتاريخ ترجمة شكل "ت.ب.ك"، وبرؤيتها فى مظاهر متباينة -بتمثيلها من ناحية كحكاية شعبية نثرية عند **جريجورى** ومن الناحية الأخرى كملحمة إغريقية عند **هاتُون**، على سبيل المثال- كان لـ "ت.ب.ك" وحكاية الأبطال الآيرلندية بوجه عام دورٌ فى تغيير تعريف الملحمة. وأولئك الذين قبلوا السرد الآيرلندى بشكله المختلط، شكل يمكن أداؤه فى الترجمة إما كحكاية شعبية نثرية أو كملحمة شعرية، وله صلات بهما كليهما، يجب أيضا فى نهاية المطاف أن يُقرّوا بأن الحكايات الشعبية والملاحم ليست مختلفة إلى الحد الذى كان معتقدا فى القرن التاسع عشر. وعلى هذا النحو فإن دَمْج حكاية الأبطال الآيرلندية فى الأدب الأوروپى (هذه العملية التى كانت شفرات الترجمة المتناوبة جوهرية فى سياقها) ساعد فى تمهيد الطريق لقبول نظرية **پارى- لورد** Parry-Lord عن التأليف الشفاهى للملحمة. وترى تلك النظرية أن مُنشدى الملحمة، بما فى ذلك **هوميروس**، استعملوا طُرُقا ومصادر للتأليف الشفاهى ليست مختلفة جذريا عن طرق ومصادر رُواة الحكايات الشعبية، مصادر مثل ذخيرة تراثية للموتيفات التى تمد السرد بكتل البناء، وكذلك تقنيات تراثية للإنتاج المرتجل extempore للنص(٥٢). وبالترجمة

بطرق متباينة وبالتعريف من حيث عدد من الأنماط الأدبية المختلفة، ساعدت "ت.ب.ك" بدورها فى إعادة تعريف تصوُرات سائدة لتلك الأنماط الأدبيـــة، وللحدود بين مختلف الأنماط الأدبية، وللأدب نفسه.

وعلى هذا فإن تاريخ ترجمة الشكلية الآيرلندية يوضـــح أن الترجمـــة نموذج مناوب alternate يصل الناس عن طريقه إلى فَهْم الـــشكل الأدبـــى. والترجمة موازية للبحث الأكاديمى غير أنها مستقلة ومتميزة عنه كطريقـــة لاستكشاف نص أدبى و، بالتوسيع، الأدب أو الثقافة بوجه عام. وهذا المظهر الإبيستيمولوچى للترجمة ما يزال ينبغى دمجه تماما فى نظرية الترجمة(٥٣). وفى حالة "ت.ب.ك"، صارت الترجمة بوضوح طريقة للاكتشاف. وتتوازى التغيُّرات فى إستراتيچيات ترجمة "ت.ب.ك" مع التقدُّم فى البحث التقليـــدى حول الشكل الآيرلندى، ومع هذا فإن إستراتيچيات الترجمة لم تتغيـــر فقـــط بسبب البحث الأكاديمى، ولا كل الإستراتيچيات معتمدة فى المحل الأول على البحث الأكاديمى. والواقع، كما سبق أن اقترحتُ، أن تلـــك الإســـتراتيچيات المرتبطة بالنظريات الأكاديمية عن الشكل الآيرلندى لم تكن لها بالـــضرورة أية مكانة إبيستيمولوچية ممتازة فى إضاءة طبيعة الشكلية الآيرلندية(٥٤). وإذا كانت الترجمة دائما، بالفعل، كما فى حالة حكاية الأبطال الآيرلندية، طريقـــة للاكتشاف والفَهْم، فإنه يصبح من الجلى مرّة أخرى لماذا لا يمكن أن يوجـــد طريق صحيح واحد لترجمة عمل أو أيٍ ترجمة مثالية نهائية: رغم المقاومة لما هو غير مألوف، لا نهاية لعملية التعلّم والقدرة على الفَهْم.

١: يؤكد **كيبيرد** (Kiberd 1995, 1998) أن آيرلندا، على مـــدى الـ ١٥٠ عام الماضية، بدلا من أن تكون ناظرة إلى الوراء، ظلت "بوتقـــة الحداثـــة"، وإلى مدى كبير بسبب مرونتها فى وجه ضغوط اجتماعية قصوى مارســـتها الكولونيالية والشرور التى تصاحبها على المجتمع الآيرلندى.

٢: هناك، بالطبع، استثناءات مذهلة على هذا التعميم، وبصورة خاصة العمل الآيرلندى فى القرن الثـــامن عـــشر المعنـــون *Cúirt an Mheadhón Oidhche*، [= The Midnight Court = *بلاط منتصف الليـــل*] مـــن تـــأليف **برايان ميريمان** Brian Merriman.

٣: معظم الأشعار المقحمة فى السرود الآيرلندية أمثلة على ما يُعرف فى نظرية فعل الكلام باعتباره "أفعال كلام هادفة/تواصـــلية" illocutionary acts. انظرْ، على سبيل المثال .Austin [1962] 1975:98ff.; Searle 1969:ch 3. ولعلنا نفترض أنه فى آيرلنـــدا القروســـطية، اشـــتملت أفعـــال كـــلام هادفة/تواصلية على شكل وبلاغة متخصِّصَيْن، اللغة فـــى "ســـياق موقـــف" شكلى، وحتى طقسى، وفى كثير من الأحيان، ولكنْ ليس دائما، يجرى تمثيل مثل أفعال الكلام هذه فى السرود كشعر. وكمثال على التحية الشكلية الطقسية فى ت.ب.ك. المقدَّمة فى سياق موقف رفيـــع ومزخـــرف للغايـــة، انظـــرْ [O'Rahilly 1976:II. 2728-31; trans. Kinsella 1969:118].

٤: يجرى بصفة عامة تأكيد أن النثر الكلتى كان يجرى إبرازه بقـــصائد حديث speech poems منذ أقدم الأزمنة. ويقدم **مـــاككون** (McCone 1990:37-38) نقدا للنظرة التقليدية؛ انظرْ (M. Tymoczko 1994a) للاطلاع على مناقشة

بعض تعقيدات الإدخال في سياق جديد لمقتطفات entextualization من الأدب الكلتي الشفاهي وتفسير تراث المخطوطات الموجودة، وكذلك الاطلاع على مناقشة للمشكلات المتصلة بتعريف الأشكال الكلتية الرئيسية (في تحليل الخطاب غير المكتوب يعني مصطلح entextualization تجريد مقتطفات مختارة من سياقاتها في خضمّ الحياة وفي النصوص الشفاهية وتحويلها إلى نص جديد ومعالجة هذا الأخير تحليليًا مثل النصوص المكتوبة –المترجم).

وقد أكد توماس أُوين كلانسي Thomas Owen Clancy (1995) أن هناك أمثلة كثيرة أكيدة على النظم السردى الآيرلندى قبل البالاد ballad (وهو نوع أدبى عالمى) صارت شعبية فى آيرلندا، غير أن قليلا من الأمثلة التى يُبْرِزها تملك السمات المحدِّدة للسرد، "وجود قصة وراوى قصة" (Scholes and Kellogg [1966] 1968:4). والقصائد التى ينظر إليها كلانسى على أنها سردية إما أنها منطوقات بضمير المتكلم هى أقرب إلى المونولوج الغنائى أو المسرحى (ضمن النطاق الضيق لأفعال الكلام المرتبطة بالشعر الكلتى بضمير "أنا" المتكلم) منها إلى السرد، وإما أنها أشكال للإشارة المعقدة (فيما يبدو بغرض خاص بتقوية الذاكرة mnemonic أو إبيجرامى gnomic، حيث تقوم بوظيفتها كثقافة فلكلورية) التى تعمل على مبدأ الاستدعاء الكنائى أكثر من قيام قصَّاص راوٍ بالسرد الفعلى لقصة (قارنْ Bauman and Briggs 1990; Plett 1991:135-64). ولبعض الشعر المسيحى القروسطى فى الظاهر خيط سردى، مثل شعر بلاثْماك Blathmac وهو راهب آيرلندى من القرن الثامن، قام بنظم قصائد عديدة باقية مرتبطة بحياة يسوع؛ إحداها ترجمة آيرلندية لإنجيل توما The Gospel of Thomas. غير أن بلاثْماك هو الاستثناء الذى يُثْبِت القاعدة، مقترحا نماذج غير كلتية، مسيحية وكلاسيكية على حد سواء، لذلك الشعر السردى الآيرلندى المبكر كما هو موجود.

وبصرف النظر عن استعمال هذا الشعر للثقافة الشعبية المنظومة، كانت صلة الشعر بأفعال الكلام المتخصصة specialized قوية فى التـراث الأدبـى الكلتى إلى حد أنه حتى بالادات آيرلندية (سردية) لاحقة (مثل تلك المرتبطة بـ "مجموعة فِنْ" Finn Cycle) تميل إلى أنْ تكون بضمير المتكلم، الذى يُعْـزَى إلى شخوص تشارك فى الحدث، وفى كثير من الأحيان بنغمة رثائية، بدلا من أنْ تكون بضمير الغائب مع التشديد على القصة *بوصفها كذلك*. ويمكن أن نجد أمثلة فى *Duanaire Fionn*, ed. Mac Neil 1908; and Murphy 1933, 1953. انظرْ أيضا المناقشة الواردة فى Bullock-Davies 1973.

٥: توجد مناقشة لهذا الجانب للنظرية الجمالية الكلتية فى Parry [1955] 1962:47ff.

٦: للاطلاع على نظرة شاملة لأدوار الشاعر الآيرلندى المبكر، الـ *fili* (الجمع: *filid*)، انظرْ Carney 1967; Dillon and Chadwick 1967:ch. 1, 9; Flower 1947; Knott and Murphy 1966:1-93; F. Robinson 1912; Watkins 1963:213ff., I. Williams 1944:ch. 1; and Williams and Ford 1992:21-49؛ بالإضافة إلى مراجع استشهدنا بها.

٧: كان تبنِّى النظرة، التى مؤداها أن المواد الكلتية الباقية كانت بقايـا أعمال شعرية أصلية مفقودة، واسع النطاق وظل مستمرا بعناد إلـى القـرن العشرين. وقد حذا **صامويل فيرجسون** حذو **ماكفرسون**، فـى آيرلنـدا فـى القرن التاسع عشر، فتبنى نظرة مماثلة فيما يتعلق بـ "ت.ب.ك" كما رأينا فى الفصل السابق، حيث كانا يعتقدان أن المخطوطـات النثريـة الباقيـة مـن ت.ب.ك كانت "أثرا باقيا منحطا" من ملحمة شعرية مفقودة (قارنْ Denman 1990:82, 147-148). وكان و. ك. سوليفان و **ستانديش أوجريدى** من نفس الرأى، كما ناقشنا أعلاه، كما اعتقد دى **ڤيرى** أن "أقـدم مخطوطـة نثريـة موجودة تمثل بوضوح عملاً منظوما أسبق من ذلك، ما زالت شذرات كبيرة منه باقية، تبرز فيه دون توقُّع مثل صخور البحر التى تـدلّ علـى الـتلال المغمورة فى الماء" (De Vere 1882:xx).

٨: للاطلاع على مناقشة أكثر توسُّعا، انظرْ الفصل ٤ أدناه.

٩: للاطلاع على تقييم أكاديمى حديث، انظرْ Thomson 1952.

١٠: انظرْ Gourvil 1959:190, 388, and passim.

١١: يحتوى الفصل ٢ على وصف للتنقيحات الثلاثة.

١٢: تنطوى قابلية ربْط الجُمَيْلات clauses بحروف العطف prostaxis على تلازُم هذه الجُمَيْلات فى خيوط طويلة من جُمَل متناسقة على وجه التقريب. ويناقش نيدا (Nida 1964:210) مقاربات للترجمة إلى أو من لغة ذات نثر له هذه القابلية.

١٣: ترجمتى [ترجمة المؤلفة] من النص كما ورد فى O'Rahilly 1976:II. 4036-44.

١٤: ترجمتى [ترجمة المؤلفة] من النص كما ورد فى O'Rahilly 1976:II. 2279-88.

١٥: النص مأخوذ من O'Rahilly 1976:II. 3794-3800 and 3805-11، غير أنها تطبع القِطْعة كنثر متواصل. وقد أدخلتُ التقسيم lineation إلى أبيات للدلالة على وحدات متوازية، بالإضافة إلى الترجمة.

١٦: Binchy (1972), Carney (1971), Watkins (1963), Mac Cana (1986), and Williams and Ford (1992)، بالإضافة إلى مراجع استشهدنا بها، تقدِّم تحليلات أكثر تفصيلا للروسكاذا.

١٧: **لوج** Lug إله عاهل شاب متعدد المهارات، يقود "تواثا دى دانانْ" Túatha Dé Danann إلى النصر فى "*معركة ماج تويريذ الثانية*". وفى بعض النصوص يكون لوج أيضا والد كو هولين.

١٨: للاطلاع على ترجمة "روسك" آخر إلى تمثيل شكلى إنجليزى مختلف بصورة طفيفة مبنى على "البيت المدرّج" stepped line الإنجليزى الحديث، انظرْ المثال الوارد فى الفصل ٢ أعلاه.

١٩: ترجمتى [ترجمة المؤلفة] من النص الوارد فى O'Rahilly 1976:II. 2114-34.

وتُقدِّم أوراهيلى ترجمة غير مترابطة إلى حد كبير لل "روسك"؛ وتوجد ترجمة أخرى فى Kinsella 1969:143. ويُعْتَبَر عدد كبير من القراءات إشكالية ومن هنا فإن أجزاء من هذه الترجمة تُعَدّ حَدْسِيّةً للغاية. *Melldarath*، ربما leg [ساق]. *melldeorath* =] pleasant outlander = الغريب الطيِّب]؛ *nerethar*، ؟؛ ربما *sóerfudut*، ؟، ربما leg [ساق]. *Saerfidut*. وهناك صِيَغ فعلية عديدة هى أفعال لا شخصية مبنية للمجهول، (مترجمة هنا فى بعض الأحيان بأسماء مصدرية verbal nouns) تُعْطِى سمة تكهُّنية مُبْهَمَة للقصيدة.

ورغم أن بعض الصعوبات النصية تسبِّب أيضا صعوبات عروضية (خاصة الأبيات التى لها صيغة فعلية من أربعة مقاطع كوزن إيقاعى) ، فإن من الجلى بوجه عام أن معظم الأبيات لها إيقاع xxx، وأن البيتين الأول والأخير لهما وزن إيقاعى من مقطعين disyllabic، يدلان على افتتاح وختام القصيدة بأبيات ناقصة عروضيًا catalectic (نقص مقطعٍ فى التفعيلة الأخيرة مِن البيت –المترجم)، كما هو شائع فى الشعر الأيرلندى المبكر.

٢٠: للاطلاع على أمثلة للبحور المقطعية، انظرْ Murphy 1961:46-83.

٢١: هذا هو البحر المسمَّى فى المذكرات العروضية بحر deibide scaílte fota (Murphy 1961:65-66).

٢٢: ترجمتى [ترجمة المؤلفة] من O'Rahilly 1976:II. 3539-50.

٢٣: تعتمد **أوراهيللى** إستراتيجية مماثلة فى كلٍ من ترجمتيْها. ورغم أن ترجمات الشعر مكتوبة بعد ترك فراغات فى أوائل الأبيات indented، تمييزا لها بذلك عن النثر السردى، ورغم أن فقرة جديدة وبيتا محذوفا يدلان على كل مقطوعة stanza، فإن كل الشعر مترجَم نثْرًا.

٢٤: كما يستخدم كل من **أوبيرى دى ڤيرى** و **دينيس فلورانس ماكارثى**، فى إعداداتهما الأكثر حرية لـ ت.ب.ك، إستراتيچية تمثل النص الآيرلندى كشعر ملحمى عبر استعمال الشعر الحرّ(غير المقفًى) blank verse. على أن **ماكارثى** يمثل جوانب فى التنوّع الشكلى للنص الآيرلندى عن طريق توضيح الانتقالات من النثر إلى النظم فى إشاراته وعن طريق ترجمة القصائد المقطعية syllabic إلى أشعار إنجليزية بقيود مقطعية مماثلة ونماذج مقطوعاتية stanzaic مماثلة تبرز متميزة عن الشعر الحر/غير المقفى لباقى السرد؛ وهو يتبنًى وجهة النظر القائلة بأن الحكايات الآيرلندية كان يتمّ إلقاؤها وبأن الأقسام الموزونة كان يتمّ إنشادها (MacCarthy 1992:42-43n).

٢٥: يلاحظ **ڤان دينْ بروك** (Broeck 1993:57) أن "التحوّلات ذات النمط المتعلق بالنوع الأدبى أشياء ملازمة مألوفة للترجمة الأدبية" ينبغى "اعتبارها بين خصائصها المطلقة". للاطلاع على دراسات أخرى للتحوّلات المتعلقة بالنوع الأدبى فى الترجمة، انظرْ Van Gorp 1985; Lefevere 1992b:ch. 6-7. وقد نُوقش تكتيك الدفاع عن نوعٍ أدبى أجنبى عن طريق اقتراح تناظُر مع نوع أدبى فى ذخيرة الثقافة المتلقية عند **ليفيڤير** Lefevere 1992b:76-83؛ وهو يتحدث عن قُطبَى التلقِّى التوأميْن المتمثليْن فى "الدفاع apology والتناظر analogy".والتحولات المتعلقة بالنوع الأدبى ظاهرة أيضا فى إشارة ماكارثى إلى ت.ب.ك باعتبارها "رومانسًا ملحميًا" وفى ترجمة **ويليام أبتون** William Upton لقسم **فير ديا** من ت.ب.ك باعتبارها "قصيدة درامية". وكان كلٌ من الرومانس والقصائد الدرامية من الأنواع الأدبية

الراسخة وذات النفوذ فى الفترة التى ظهرت فيها هذه التطويعات refractions، وقد استعمل هذه الأخيرة كتّاب شهيرون مثل ويردزويرث Wordsworth، و كولريدج Coleridge، و كيتس Keats، و تنيسون Tennyson، و أرنولد Arnold، و براونينج Browning، و سوينبيرن Swinburne. وفي وقت لاحق بعدهم قام **بيتر أوليارى** (An tAthair Peadar Ua Loghaire) Peter O'Leary بتحويل ت.ب.ك إلى "مسرحية متجوّلة طويلة" قدّمها للمسرح الأدبى الآيرلندى Irish Literary Theatre عندما كانت الحركة القومية تروّج التمثيلات المسرحية للأدب الآيرلندى المبكر (*Samhain* 1901:7).

٢٦: حول المكانة المتحوّلة للملحمة فى الأدب الغربى ونتائج ذلك على ترجمة الأدب البطولى انظرْ Lefevere 1992b:ch. 7، والأمر الذى له دلالته أن **فرانسيس نيومان** Francis Newman آثر أنْ يترجم **هوميروس** Homer إلى شكل البالاد ballad وليس فى الشكل الملحمى (قارنْ Venuti 1992:132). وبين الناطقين بالإنجليزية فى البلدان الكلتية، كما هو الحال إلى حد ما مع إنجلترا نفسها، يبدو أن الملحمة قد احتفظت بمكانتها التراثية أكثر من فرنسا، كما قد يوضح ادعاء **ماكفرسون** أن التراث الإسكتلندى قد حافظ على ملاحم مفقودة. قارنْ أيضا M. Tymoczko 1994b:ch. 3; Denman 1990:138-40.

٢٧: مثلاً، "on green Moy Bray"، " to Boyne/of the Immortah "Shee"، (Hutton 1907:84).

٢٨: يقدّم **ديلون** (Dillon 1947:253-55) إحالات قيّمة إلى تاريخ الجدال حول نموذج العمل النثرى- النظمى prosimetrum. انظرْ أيضا Williams and Ford 1992:18, 53 n. 34; McCone 1990:37-38؛ ومراجع استشهدنا بها.

٢٩: ليس من المصادفة إلى هذا الحد أنه أيضا قام على هـذا النحـو بإضفاء طابع شرقى على الآيرلنديِّين وأدبهم عن طريق دمْج هذه العناصـر الثقافية فى الأعمال الهندية المكرَّسة.

٣٠: تستخدم *"Idylls of the King" [الأناشيد الرعويـة للملـك أرثـر]* إستراتيجية شكلية مماثلة: تنشد الشخصيات أحيانا أناشـيد شـعرية، ويميِّـز **تنيسون** هذه الأناشيد عن طريق صياغة السرد غير المميَّز بعلامـات فـى الشعر الحر والأناشيد المميَّزة بعلامات فى مجموعات من ثلاثة أبيات موحَّدة القافية rhymed tercets. وبالتالى فإنه رغم أن إنتاج **تنيسون** ليس من نـوع العمل النثرى- النظمى إذا تحدَّثنا بدقَّة، فإنه يشير إلى نقطة تشابُه مع الشكل السردى الآيرلندى؛ والواقع أن نفوذ **تنيسون** الأدبـى، والتـداول الواسـع لـ *"أناشيد"*، والتداعى القائم بين شكل **تنيسون** والمجموعة الأرثرية ذات النفوذ، كان من شأنها جميعا تيسير تلقِّى الشكل الآيرلندى باعتباره عمـلا نثريًـا- نظميًّا. ويمثل شكل **ماكارثى** MacCarthy فى قصائده Ferdiah [فيرديا] نظيرا وثيقا لشكل **تنيسون**.

٣١: يدلّ الشكل الآيرلندى على تـشابُهات مـع شـكل **سـاتيريكون** Satyricon لـ **بيترونيوس** Petronius، حيث يتخذ الشعر شكل النظم العرضى الذى تنطق به الشخصيات، غير أن من الجلى أن مقارنة مع **بيترونيوس** لن تكون مفيدة فى إعلاء شأن الأدب الآيرلندى فى السياق الثقافى للزمن. وكما قال أحد الفرنسيِّين "on lit Pétrone, on ne cite pas" [= you read Petronius, you don't cite him (ترجمة المؤلفة)= أنت تقـرأ **بيترونيـوس**، لكنـك لا تستشهد به]، مقتبس فى J. Sullivan 1969:13;.

كما أن بعض الـ "سَّاجا" الإسكندناڤية تُعَدُّ من نـوع العمـل النثـرى- النظمى بقدر ما تشمل على قِطَعٍ من النظم الإسكالدى scaldic verse (نسبة إلى **إسكالْد** Scald أو Skald وهو شاعر آيسلندى من عصر الڤايكنج وينـسب

إليه هذا النوع من النظم -المترجم) فى السرد. وفى الـ "سَّاجا" الإسكندناڤية يكون الشعر مقيَّدا نسبيًّا فى الكمية كما أن كل الشعر تنطق به الشخصيات فى سياق الحدث. وهكذا فإن هناك بعض التشابهات الشكلية بين السرد الآيرلندى والسرد الإسكندناڤى، غير أن الـ "سَّاجا" الإسكندناڤية ليس لها التعقيد الشكلى للأنواع الخمسة فى الحكايات الآيرلندية.

لاحظْ أن تقديم قِسْم **فير ديا** Fer Diad كإطار معرفى paradigmatic لـ ت.ب.ك يُسَهِّل مقارنة السرد الآيرلندى بالأعمال النثرية-النظمية prosimerta القروسطية الأخرى نتيجةً لكمية وتوزيع الشعر فى النص. ومثل *Consolation [عزاء]* أو مثل *Nicolette* and Aucassin *[أوكاسَّين و نيكوليتّ]*، تُعتبر واقعة **فير ديا** نصف شعر تقريبا، والشعر موزَّع بصورة متساوية مع نموذج منتظم من التناوب بين النثر والشعر. ومع هذا فإن *وظيفة function* الشعر مختلفة بصورة كلية عن وظيفته فى معظم التراثات السردية الأخرى التى يتناوب فيها الشعر والنثر.

٣٢: جزئيًّا أيضا لأن **ليهى** يفهم بصورة مبهمة عدم تكافؤ الأشكال الرئيسية الإغريقية والآيرلندية، غير أن هذا الفصل لا يمكن استيعابه فى المناخ الثقافى الهيمنى. ويشير **ليهى** أيضا إلى الحكايات الآيرلندية باعتبارها *romances [قصص رومانس]* حيث يعطِى مجموعته من الترجمات عنوان *Heroic Romances of Ireland [قصص الرومانس البطولية لآيرلندا]* بتمثيل الشكل الآيرلندى على هذا النحو باعتبار أنه يظل نوعا أدبيًّا أيضا حصل على النفوذ داخل نطاق القواعد المعيارية المكرَّسة؛ وقد سبقه فى هذا **ماكارثى** الذى كان يستعمل أيضا لفظة *romance [قصة رومانس]* من ت.ب.ك، كما سبق أنْ رأينا.

٣٣: من المفارقات أن **ليهى** نفسه يترجم فقط قطعتى "روسك" من ت.ب.ك لأنه، مثل **سوليڤان**، حصر اهتمامه فى واقعة **فير ديا** فى القصة.

٣٤: هناك بعض الشك المترسّب فيما يتعلق بأهمية الشعر فى النص ربما دلَّ عليه واقع أن القصائد فى ترجمة دَنْ Dunn مطبوعة بحرف طباعى أصغر من النثر، مع أن هذا قد يكون ببساطة عُرْفًا طباعيًا. ويدلّ على هذا الأخير واقع أن القصائد فى ترجمات القرن التاسع عشر لـ *ألف ليلة وليلة* *The Arabian Nights* مطبوعة أيضا بحرف طباعى صغير، كما هو الحال فى معظم الطبعات المبكرة من Ivanhoe [إيفانهو] بما فى ذلك الطبعة الأولى. على أنه فى حالة السرود الآيرلندية فإن عجز صياغة العمل النثرى- النظمى للشكل الآيرلندى عن أنْ يتصارع بصورة وافية مع وظيفة الشعر فى الحكايات يكمن وراء المكانة الثانوية للشعر التى يُوحِى بها حجم الحرف الطباعى. وكما لاحظنا أعلاه فإن معظم الأعمال النثرية-النظمية تستعمل النثر والشعر على حدٍّ سواء للسرد والحوار؛ ويُسْهِم كلٌّ من الشعر والنثر فى حبكة ومسار تلك الأعمال الأدبية. وفى حالة استعمال مثل هذه الأعمال النثرية-النظمية كنموذج لفهم الشكل الآيرلندى، فإن الشعر فى السرود الآيرلندية يكون مُلْغِزا بصورة لا يمكن تفاديها لأن الشعر لا يحمل الحبكة ولأنه يوجد قدر كبير من فارق الإطناب بين النثر والشعر. وهناك أيضا ما يدلّ على أن دَنْ رغب فى التقليل من أهمية الـ "روسك" فى واقع أنه ترجم التنويعات الرئيسية من كل طبعات ت.ب.ك باستثناء الروسكاذا الموجودة فى مخطوطات أخرى؛ وفى بعض الحالات لم يقم حتى بالإحالة إلى الروسكاذا المحذوفة فى إشاراته. وبالتالى، على سبيل المثال، يحذف من ترجمته *Incantation of Lug* *[تعويذة لوج]*، الشيّقة والمهمة، المترجَمة أعلاه.

٣٥: تطرح طبعة LL أيضا مشكلات أقلّ فيما يتعلق بالمحتوى -إنها فى وقت واحد أكثر أدبية وإلى حد ما أقلّ إشكالية أيضا من حيث أعرافها، وافتراضاتها الثقافية المسبقة، وجوانبها الغيبية، كما ناقشنا فى الفصل السابق.

٣٦: من المفارقات أنها مكتوبة بعد ترك فراغات فى أول السطور فى طبعة ١٩٦٧ حيث يجرى حذفها من الترجمة.

٣٧: تقدِّم ترجمة كينــسيلا للأبيات الافتتاحية لـ "الروسك" والمترجَمــة أعلاه مثالا على استعماله للبيتِ المدرَّج stepped line:

Rise son of mighty Ulster
With your wounds made whole
a fair man faces your foes
in the long night over the ford
rest in his human care
everywhere hosts hewn down
succour has comefrom the side
to save you in this place ...
(Kinsella 1969:143)

انهضْ، يا ابن "ألستر" العظيمة
بجروحك وقد اندملتْ
رَجُلٌ وسيم يواجه أعداءك
فى الليل الطويل على طول مخاضــة النهر
يبقى فى عنايته الإنسانية

في كل مكان جنود مقطوعو الرؤوس

العون جاء من "شيذ"

لينقذك في هذا المكان ...

كما يتمّ استعمال تَرْك الفراغات في أول السطور لتمييز النماذج الشكلية في ترجمة **ماكارثي** لبعض القصائد المقطعية في عمله Ferdiah [فيرديا]، غير أن **كينسيلا** يحتفظ بترك فراغات في أول السطور وبالبيت المدرَّج بوجه خاص كعلامة على الـ "روسكاذا" بوصفها كذلك؛ وبالتالي فإن ممارسته متميِّزة عن ممارسات المترجمين السابقين عليه.

٣٨: يمثّل **أوستين كلارك** ومعاصروه الجيل الجِسْر الموصِّل بين **ييتس** والشعراء من جيل **كينسيلا**. وفي اتصال شخصي، وصف **كينسيلا** نفسه بأنه متأثر بشدة بالشعراء الأمريكيِّين في القرن العشرين، ومنهم **والاس ستيفنز** Wallace Stevens و **روبرت لويل** Robert Lowell، اللذين كانا بدورهما يكتبان الشعر الحرّ.

٣٩: توجد بالفعل قيود شكلية أكثر بصورة كبيرة على الـ "روسكاذا" مما على الشعر الحرّ، غير أن الصعوبات النصية للمخطوطات الآيرلندية تصل إلى حد أن النماذج العروضية للـ "روسكاذا" لا تكون ظاهرة دائما في الطبعات ومن هنا فإنها تكون مبهمة بصورة مضاعفة في الترجمات.

٤٠: فيما كان **كينسيلا** يترجم ت.ب.ك، كان المجتمع الأكاديمي يقدِّم له العون بطرق شتى كما توضح عبارات عِرْفانه وتقديره (Kinsella 1969:vi)؛ ولهذا فإن من المحتمل أنه لم يكن بمنأى عن الجدال الأكاديمي بشأن الـ "روسكاذا".

٤١: الواقع أن **كينسيلا** يُبْرِز هذه السمات، جالبًا إلى ترجمته لمخطوطة LU قِطَعًا تنطوى على عنصر دينى من مخطوطة LL، كما ناقشنا بإيجاز فى الفصل السابق.

٤٢: للاطلاع على التأكيد القائل بأن جوانب شكلية من *يوليسيس* *Ulysses*، بما فى ذلك البنية الخاصة بالنوع الأدبى وعدم تجانس النص، وكذلك المحتوى، تدين لمعرفة **چويس** بالأدب الآيرلندى المبكر، انظرْ M. Tymoczko 1994b. وبحلول أوائل القرن العشرين، كانت بعض ترجمات القصص الآيرلندية الحديثة المبكرة قد حوّلتْ سمات أسلوب النثر الآيرلندى المتسم بالجناس الاستهلالى الذى تميِّزه مجموعة من الصفات المركَّبة (العنصر ٢ أعلاه). وهذا الأسلوب النثرى المحلى وتمثيله فى الترجمة يعكسهما أيضا نثر **چويس**، وبصفة خاصة فى مقاطع فى *يوليسيس*، و *يقظة فينيجان*، حيث تتوالى الجُمَيْلات clauses النَعْتية المتسمة بالجناس الاستهلالى الواحدة تلو الأخرى فى كثير من الأحيان.

٤٣: قارنْ Hermans 1993 حول الصلة بين النماذج والترجمة.

٤٤: نوقِشتْ أمثلة على مثل هذه الإستراتيچيات فى Venuti 1995, 1992; Graham 1985; Lewis 1985; Derrida 1985; Gentzler 1993:ch. 6; de Lotbinière-Harwood 1991; Bassnett 1993; Simon 1996; and Dingwaney and Maier 1995.

٤٥: توجد، بطبيعة الحال، أوقات تكون فيها الثقافات متلقِّية للنظريات الأدبية/الجمالية المجلوبة، بما فى ذلك الأنواع والأشكال الأدبية، وبصورة خاصة عندما تكون الثقافة المتلقِّية ضعيفة، أو عندما تكون المعايير الأدبية مطروحة للنقاش، أو عندما تكون الثقافة فى أزمة أو مفتوحة لسبب ما آخر. انظرْ Holmes 1994:27-28; Lefevere 1979; Van den Broeck 1993:57;

Even-Zohar 1990:46-51 and passim.واستعمال پاوند Pound للترجمات لتحويل جماليات القرن العشرين مثال على ذلك.

٤٦: كان المترجمون الإنجليز قانعين إلى مدى بعيد بأن يتركوا بعض جوانب الشكل فى الأدب الآيرلندى المبكر (وبصورة خاصة البنية الخماسية) بالإضافة إلى أى محتوى غير مرغوب فيه يتحقق على أفضل نحو فى ترجمات فيلولوچية أكاديمية بالألمانية. وبمعنى ما فإن هذه التمثيلات كان يجرى اعتبارها خارج النسق الأدبى الإنجليزى عن طريق تركها فى الألمانية؛ وبالتالى فإن شكلا للتكافل الشامل systemic symbiosis كان فاعلا، جاعلا قابلية الوصول إلى تلك السمات النصية متوقفة على الدراسة الأكاديمية الألمانية. قارنْ Even-Zohar 1990:55ff., 79-83.

٤٧: الحقيقة أنه كان من شأن تمثيل للسمات الشكلية غير المألوفة لحكاية الأبطال الآيرلندية بالفعل أنْ يهدِّد الغاية الرئيسية وراء ترجمة الأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية، هذه الغاية التى تتمثل فى ادِّعاء هيبة ثقافية قديمة ذات شأن لآيرلندا.

٤٨: من الجلى أن هذين القطبيْن للنشاط كانا مترابطيْن، يؤثران على نفس الممارسين. و **أوجوستا جريجورى** هى المثال الجلى على مترجمة كانت أيضا منخرطة بصورة رئيسية فى الحركة الأدبية ككاتبة هى نفسها، ومؤسِّسة للمسرح الأدبى الآيرلندى، وصديقة لكتّاب منهم **ييتس** و **سينج**.

وتمثَّلَ مركز ثالث للنزعة القومية الثقافية فى إحياء وتجديد الأدب فى الآيرلندية الحديثة، حول هذا الجانب للثقافة الآيرلندية انظرْ O'Leary (1994) and Delisle and Woodsworth (1995:ch. 3).

٤٩: للاطلاع على هذه المناقشة، انظرْ Marcus 1970:240-60. ويؤكد **دينمان** (Denman 1990) أن **صامويل فيرجسون** يسبق **ييتس** في هذا التطور؛ حول **فيرجسون** انظرْ أيضا Deane 1986:67ff.

٥٠: الاختلافات بين الأشكال الآيرلندية الرئيسية وأشكال التراث الغربى السائد، بالإضافة إلى السمات الدرامية والأدائية للشعر الغنائى الآيرلندى نُوقشتْ فى Tymoczko 1994a. كما أنه كانت للميثولوجيا mythos الآيرلندية سمة هيراطيقية طقسية يمكن تشبيهها بصورة مفيدة بجماليات مسرح **ييتس**.

٥١: يقدِّم **كوستيللو** (Costello 1977) شرطا ضروريًا هنا، إذْ يلاحظ أن قلة فقط من الكتّاب فى آيرلندا فى عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين –و **ييتس** و **فلانْ أوبريان** مثالان بارزان– يمكن النظر إليهم على أنهم طليعيُّون أو تَجريبيُّون شكليًا. وهو يؤكد أن معظم الكتّاب الآيرلنديِّين الذين يعملون فى آيرلندا "كتبوا خارج الحركات الحديثة للأدب فى القارة [الأوروبية]" وينظر إلى هذه المحافظة الشكلية الواسعة الانتشار على أنها تعكس السياسة الآيرلندية فى ذلك الحين: "يربطهم قبولهم للأشكال الأدبية التقليدية بالمحصلة الرجعية للثورة نفسها". ولم يكن يوجد لا فى المجتمع ولا فى الأدب سَعْى إلى أشكال جديدة: القديم يفى بالغرض. ومثل البلد ذاته، كانوا مستعدِّين لقبول الأشكال المقبولة للمجتمع والأدب، فيما كان **چويس** غير مستعدّ، كما كان **بيكيت** غير مستعدّ. وقد أبدعوا شيئا آيرلنديًا بقى مع ذلك فى التراث الأدبى الإنجليزى، كما تبقى الدولة نفسها ديمقراطية ذات أصل إنجليزى" (Castello 1977:273). وهكذا فإن كثيرين من الكتّاب الآيرلنديِّين الطليعيِّين ذهبوا إلى المنفى، مُواصلين عملهم فى بريطانيا أو فى القارة [الأوروبية]. وداخل آيرلندا، كان على التصفية الثقافية والأدبية للكولونيالية أنْ تبقى مهمة تقوم بها أجيال لاحقة من الكتّاب، وهى عملية تتواصل إلى الوقت الحاضر.

٥٢: انظرْ **لورد** (Lord [1960] 1964) للاطلاع على بيان تأسيسى لنظرية الملحمة الشفاهية. وليس من المصادفة أن **لورد** عندما كان أستاذا بجامعة هارڤارد، أبدى اهتماما كبيرا بحكاية الأبطال الآيرلندية، عاملا فى كثير من الأحيان مع مدرِّسى وطلاب الأدب الكلتى ومطوِّرا معرفته بشأن التراث الآيرلندى.

٥٣: ناقش أ. **بنچامين** (A. Benjamin 1989, 1992)؛ و **إيويانج** (Eoyang 1993) جوانب للبُعْد الإپيستيمولوچى للترجمة؛ وتشدِّد **جورليه** (Gorlée 1994:186-88) على الطابع المفتوح لكلٍ من الترجمة والفهْم أو المعرفة، وتقترح أساسًا نظريًّا للصلات بينها.

٥٤: من الجائز فى حالة الأدب الآيرلندى، فى الحقيقة، أن الصياغة الأكاديمية للعمل النثرى- النظمى قد أدَّى حتى إلى عرقلة الأبحاث فى هذا الحقل لكونها ذات تأثير عكسى بالنسبة للاستقصاء والترجمة الأكاديمية لل "روسكاذا". ولا شك تقريبًا فى أن نظرية العمل النثرى- النظمى، بمقاربتها الاختزالية لل "روسكاذا"، ترتبط بالافتقار المدهش للاهتمام الأكاديمى بهذا الجانب المهم للمجموع الأدبى إلى يومنا هذا. ومن المفارقات أن يكون **كينسيلا**، وهو شاعر ومتعلِّم ذاتيًّا autodidact فى الآيرلندية القديمة، ولم يكن أكاديميًّا تلقَّى تدريبا رسميا فى اللغة والأدب القروسطيّيْن، أوَّل مترجِم إنجليزى للقِطَع الأكثر صعوبة فى ت.ب.ك.

تراثان فى ترجمة الأدب الآيرلندى المبكر

بالنسبة للقراء الذين يتطلبون أكثر من الفائدة الأدبية فى هذه القصص قد نكون بحاجة إلى كلمة تحذير. لقد حذفت **ليدى جريجـــورى** بعض الملامح البربرية، مثل أوصاف الغضب العنيف الذى اجتاح **كوهولين**، وكنتيجة منطقية لهذا فإن بعض رواياتها تتسم بما هو أقل كثيرا من المظهر القديم المهجور من النصوص الأصلية. وســوف يقــرأ دارســو الميثولوچيا هذا الكتاب المهم، ومع هذا فإنه بالنسبة لدراساتهم الأكثر صرامة لا مناص من أن يظلــوا يتجهون إلى أعمال الأكاديميين الألمان، وغيــرهم، الذين يترجمون دون تردد كل ما انتهى إلينــا فــى مخطوطات MSS الأيرلندية.

ج. م. **سينج**، "ملحمة عن ألستر"

J. M. Synge, "An Epic of Ulster"

الأعراف التى تحكم الرقصات فى الغابة كانت مفهومة جدا، وفى كثير من الأحيان كانت الرقصات تنتهى إلى معارك. وكان هذا أيضا مفهوما وصار الرجال مستعدين، أحيانا يسعون إلى الخطر بكلمات استفزازية وأغانٍ مهينة...

وعلى رصيف محطة السكك الحديدية تكون الأمور مختلفة، فلا أحد يفكر فى بدء قتال. وهناك يكون الرجل، الذى ضربك يوم الأحد السابق وهرب بامرأتك، صديقا. فأنتما تتحادثان وتضحكان معا. غير أنه يعرف أنك فيما بعد فى الغابة سوف تبحث عنه من أجل فرصة لكى تطعنه وتهرب بامرأته.

نجوجى وا ثيونج، حبة قمح

Ngũgĩ wa Thiong'o, A Grain of Wheat

من الجلى من المناقشات فى الفصلين السابقين أن ترجمات الأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية يمكن تقسيمها إلى سلالتيْن رئيسيتيْن: ترجمات أدبية وترجمات أكاديمية. وفى المجموعة الأولى توجد ترجمات قابلة للقراءة تماما، حيث تشكل منجزات أسلوبية فى الإنجليزية، ولكنْ بالابتعاد جذريا عن المادة النصية، والخصائص الشكلية، والأبنية اللغوية للمصادر الآيرلندية: ترجمات **أوجوستا جريجورى** مثال على ذلك. وفى المجموعة الثانية يوجد نقل نصى أمين على حافة أن تكون ترجمات خادعة غير مقروءة تقريبا، تفتقر تماما إلى فائدة أو جدارة أدبية: ترجمات مثل ترجمة **وايتلى ستوكس** و **سيسيل أوراهيللى** فى الإنجليزية. وكما سبق أن رأينا فإن الترجمات فى أى نسق أدبى يجرى فى كثير من الأحيان تمييزها عن طريق تقسيمات مثالية مثل مقبولة أو وافية، وموجَّهة إلى المصدر أو المتلقِّى، وذات تكافؤ شكلى أو تكافؤ دينامى، وحرفية أو حرة. على أن هذه الاستقطابات فى ترجمة الأدب الإنجليزى المبكر إلى الإنجليزية متباعدة بصورة درامية وتبدو منفصلة على مثل هذه المقاييس الثنائية أكثر من الترجمات فى معظم الميادين، وبذلك يبدو للوهلة الأولى أنها تعزز فائدة تلك التقسيمات الثنائية ذاتها.

ولا يسود هذا الاستقطاب بين الترجمة الأكاديمية والأدبية فى كل حقول الأدب القروسطى. وفيما يتعلق بالأدب الفرنسى القديم، على سبيل المثال، يعتبر الأكاديمى **جوزيف بيدييه** Joseph Bédier مسئولا أيضا عن

ترجمات ناجحة وشعبية لكل من *La Chanson de Roland [أنشودة رولان]* و *Tristan et Isuet [تريستان وإزويت]*، وفى وقت أحدث تـرجم الأكاديميـان **روبرت هانـنج** Robert Hanning و **چوان فيرّانتـى** Joean Ferrante كتـاب Lais[٢٣] للشاعرة **مارى دو فرانس** Marie de France إلى لغة إنجليزية أدبية مُرْضية جدا. وفى حقل اللغة الإنجليزية الوسطى انكبّ **ﭺ. ر. ر. تـولكين**، وهو نفسه باحث وكاتب فى آن واحد، على الترجمات الأدبيـة الإنجليزيـة الحديثة لـ *Gawain and the Green Knight [جاوين والفارس الأخـضر]*، و *The Pearl [اللؤلؤة]*، و *Sir Ofeo [السير أوفيو]*. وحتـى فـى حقـل الأدب الويلزى الوسيط توجد ترجمات أدبية مقروءة مع أنها تضفى طابع المهجور بقلم أكاديميين مثل **جوين چونز**، و **توماس چونز**، بالإضافة إلى ترجمـات أدبية بقلم الأكاديمى **پاتريك فورد**. وعلى النقيض من هذا فـإن الترجمـات الأكاديمية والأدبية للأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية مستقطبة بصورة جذرية فى توجُّهها، وفى إستراتيچيات ترجمتها، وفى ممارسـيها؛ وهنـاك ترجمات أقل تُعَدّ أكاديمية وأدبية فى آن واحد وترجمات أقل يمكـن تحديـد مكانها على المتصل بين القطبين الثنائيين التقليـديين المـستعملين لوصـف الترجمات. ويبحث هذا الفصل أصول هذين التراثين لترجمة الأدب الآيرلندى إلى الإنجليزية والقوى التى أدت إلى تباعدهما، جزئيا لنرى ما يكشف عنـه هذا التاريخ بشأن كنائيات الترجمة. ويُخْتَتَم الفصل بفحـص للثنائيـة فـى

23: Lais: مجموعة من ١٢ قصيدة سردية قصيرة للشاعرة الفرنسية مارى دو فـرانس التـى عاشت فى القرنين ١٢ و ١٣ –المترجم.

المقاربات الخاصة بكل من الممارسة والنظرية فى ضوء مجموع الترجمات المطروحة للاستقصاء.

وتقدم ترجمة وايتلى ستوكس و أوجوستا جريجورى قطعة واحـــدة فـــى معركة مـــاج = the [Second] Battle of Mag Tuired =] *Cath Maige Tuired* تويريد (*الثانية*)][١] ، مثالا فعالا للتباعد بين تراثات الترجمة المطروحة للبحث. والقطعة وصف لمهمة داجدا Dagda[٢] لعرقلة الـ فوفورى Fomoiri [٣]:

نص آيرلندى:

Foides ierum Lug an Dagdae de tascelad forsna Fomhorib ⁊ dia fuirech go tíostais fir Erenn den cath.

Luid iarum an Dagdae go loggfort na Fomore ⁊ cunges cairde cathai forrai. Dobreth do amail conanoich. Degnither lite do lasna Fomori, ⁊ ba dia cudbud on, oir ba mor serc liten lasium. Nos-lintar core coecduirn an roig dóu, a ndechotar cetri ficet sesrai do lemlacht ⁊ a cubat cétnai de men ⁊ beoil. Doberthar gabair ⁊ coerig ⁊ mucau indtie, ⁊ nos-combruithiter lei. Nos-dortiter a nderc talman dou, ⁊ atbert [Indech] fris no imberthau fair bas mono tomledh ule, ardaig na berad ecnach Fomore co rocaithed a said.

Gabois iersin a leig ⁊ ba himaircithe go tallfad lanomain ina lige foro laur na leghi.

IT e edidiu m[ír]ionn forduranhotar inde, lethau tindei ⁊ cethromthu bloinge.

IS ann adbert in Dagdae: "Fo bioath indso ma rosaigh a broth an rosaig a blas". Antan immorro noberid an leg laun ina beolu, is adn adbered: "Nis-collet a micuirne", ol in sruith.

Dobeir-sium immorro a mer cromm tar domain an dercu foderid itir ur ⁊ grioan. Dolluid cotlud foair ierum ar caitem a liten. Ba mediter scabol tige a bolc fair, gon tibsid im sodain na Fomore.

Luid uaidib ierum co Trachta Ebae. Niruho herosai tra den laech imdecht lie mét a bronn. Ba drochruid a congraim. Cochline go bac a di ullend. Inor aodhar imbe go foph a tonai. Is ed deno uchtlebar penntol. Da broicc imbe di croicinn capoild ⁊ a find sechtoir. Gabol gicca rothach feidm ochtair ina diaid, go mba lór do clod coicrice a slicht 'nadegaidh, gonad dei dogaror Slicht Loirge an Dagdai.

(٤) (Stokes 1891:84-86 على أساس)

وفى إحدى مجلات الدراسات الكلتية الرئيسية فى ذلك الحين، *Revue Celtique [المجلة الكلتية]*، نشر وايتلى ستوكس النص، كما ورد أعلاه، ثـم أرفق نشر القطعة بالترجمة المقابلة التالية:

ترجمة إنجليزية:

Then Lugh sent the Dagdae to spy out the Fomorians and to delay them until the men of Ireland should come to the battle.

So the Dagdae went to the camp of the Fomorians and asked them for a truce of battle. This was granted to him as he asked. Porridge is (then) made for him by the Fomorians, and this was (done) to mock him, for great was his love for porridge. They fill for him the king's caldron, five fists deep, into which went fourscore gallons of new milk and the like quantity of meal and fat. Goats and sheep and swine are put into it, and they are (all) boiled together with porridge. They are spilt for him into a hole in the ground, and (Indech) told him that he would be put to death unless he consumed it all; he should eat his fill so that he might not reproach the Fomorians (with inhospitality).

Then the Dagdae took his ladle, and it was big enough for a man and woman to lie on the middle of it. These then are the bits that were in it, halves of salted swine and a quarter of lard.

Then said the dagdae: "Good food this, if it's broth attains what its taste attains. "But when he used to put the ladle full into his mouth, then he would say: "Its ... do not spoil it," says the old man.

Then at the end he puts his curved finger over the bottom of the hole among mould and gravel. Sleep came upon him then after eating his porridge. Bigger than a house-caldron was his belly. So that the Fomorians laughed at it.

Then he went away from them to the strand of Eba. Not easy was it for the hero to move along owing to the bigness of his belly. Unseemly was his apparel. A cape to the hollow of his two elbows. A dun tunic around him, as far as the swelling of his rump. It is, moreover, long-breasted, with a hole in the peak. Two brogues on him of horse-hide, with the hair outside. A wheeled ... fork (to carry)

which required the effort of eight men, behind him so that its track after him was enough for the boundary-ditch of a province. Wherefore it is called The Track of the Dagdae's Club.

(Stokes 1891:85-87)[5]

ترجمة عربية:

عندئذ أرسل **لوج** الـ **داجذا** ليتجسَّس على الفوفوريِّين ويعرقلهم إلى أن يأتي رجال آيرلندا إلى المعركة.

وهكذا ذهب الـ **داجذا** إلى معسكر الـ فوفوريِّين وطلب منهم هدنة من المعركة. وقد منحوه الهدنة كما طلب. (وعندئذ) صنع لـه الـ فوفوريّون العصيدة، و(فعلوا) هذا ليسخروا منه، ذلك أن حبه كان شديدا للعصيدة. وملأوا له مِرْجَل الملك، بعمق أربع قبضات، ذهب إلى داخله ثمانون جالونا من اللبن الطازج وكمية مماثلة من دقيق الذرة والدهن. ووضعوا بداخله الماعز والغنم والخنازير، وتم غَلْيُها (كلها) سويةً مع العصيدة. وصبّوا له داخل حفرة في الأرض، وأخبره (**إنذيك** Indech) بأنه سوف يُقتَل ما لم يستهلك كل ذلك، فكان عليه أن يأكل ملء بطنه بحيث لا يلوم الـ فوفوريِّين (بعدم كرم الضيافة).

ثم أخذ الـ **داجذا** مغرفته، وكانت كبيرة بما يكفى لرجل وامرأة بأن يرقدا فى وسطه. وكانت فيه عندئذ قِطَع صغيرة، نصفا خنزير مملح ورُبْع رطل من شحم الخنزير.

عندئذ قال الـ **داجذا**: "طعام طيب هذا، إذا حقق حساؤه ما يحققه مذاقه". ولكنْ عندما استعمل المغرفة ليضعها مليئة فى فمه، كان يقول عندئذ: "إنها ... لا تفسدْها"، يقول الرجل العجوز.

عندئذ فى النهاية يضع إصبعه المقوَّس فوق قاع الحفرة وسط الثرى والحصا. هبط عليه النوم عندئذ بعد أن أكل عصيدته. أضخم من مِرْجَلٍ بيتى كان كرشه، إلى حد أن الـ "فوفوريِّين" ضحكوا لذلك.

ثم ابتعد عنهم ذاهبا إلى شاطئ إيڤا Eba. لم يكن من السهل على البطل أن يتحرك بسبب ضخامة كرشه. وغير لائق كان مظهره. رداء خارجى حتى تجويف كوعيْه. سترة قصيرة داكنة حوله، حتى انتفاخ كفله. وهو، فوق ذلك، طويل الثدييْن، بحفرة فى الحافة البارزة. حذاءان آيرلنديان غليظان عليه من جلد الخيل المدبوغ، بالشعر خارجهما. مذراة... ذات عجلات يحتاج حملُها إلى جهد ثمانية رجال، ووراءه كان طريقها يمتد بعده بحيث كان كافيا لخندق حدود ولاية. من هنا سُمِّى طريق هراوة **داجذا**.

من نواح كثيرة يُعَدّ من الأسهل تعريف وتشخيص التراث الأكاديمى للترجمة. والترجمات الأكاديمية للمادة الآيرلندية المبكرة هى بصورة عامة مُساعِدة للطبعات، كما هى ترجمة **ستوكس** هنا؛ إنها يمكن أن تُسَمَّى مساعدات فيلولوچية ولغوية للنصوص نفسها. وبوصفها كذلك، غرضها ثانوى بوضوح لغرض الطبعات وهى تابعة للنصوص الآيرلندية؛ وفى بعض الحالات يمكن للترجمات حتى أن تعمل كانتحالات أو كترجمات شروح للنصوص المصدر(٦). وتعكس إنجليزية الترجمات الأكاديمية إلى حد بعيد الملامح اللغوية للنصوص الآيرلندية بصورة ملحوظة. وشحنة المعلومات ثقيلة، جزئيا لأن قواعد اللغة الإنجليزية ونحوها تحذو حذو النماذج الآيرلندية؛ وحتى الملامح الإجبارية للإنجليزية يجرى انتهاكها، واللغة الإنجليزية مليئة بأشياء مثل الكلمات الدخيلة، والترجمات المستعارة، والإبداعات، والترجمات الحرْفية calques، والتحويلات الصرفية-الدلالية morpho-semantic، وتلازُمات collocations غير مألوفة. ولا شك فى أنه يمكن تفسير الكثير من هذه الملامح على أنها محاولات مستميتة لترسيخ معنى النصوص القروسطية الصعبة للغاية.

وفى المثال المأخوذ من **ستوكس** أعلاه، على سبيل المثال، فإن عبارات مثل "تلك إذن هى القِطَع الصغيرة التى كانت فيه، نصفا خنزير مملح ونصف رطل من شحم الخنزير"، "طعام طيب هذا"، "مذراة ذات عجلات ... وراءه"، و"طريقها بعده" تتبع النحو الآيرلندى بدقة. والأمر الصارخ أكثر من الاستيرادات النحوية عبارة "the ladle full" ["المغرفة المليئة"] مقابل *an leg lann*، وهى ترجمة تحتفظ بالنعت الآيرلندى المتأخر [على الاسم]، بانتهاك القواعد الطبيعية للنحو الإنجليزى. ويحتفظ **ستوكس** أيضا باستعمالات الأزمنة وتسلسل أزمنة الأفعال الآيرلندية فى ترجمته الإنجليزية. وترجمة **ستوكس** مليئة بتلازُمات غير مألوفة (مثلا "his curved figer" [إصبعه

المتقوِّس]، و "a truce of battle" [هدنة من المعارك]) وهذا أسلوب شاذ يعتمد على المعنى الثانوى لكلمات إنجليزية (مـــثلا، "if its broth attains what its taste attains" [طعام طيب هذا، إذا حقق حساؤه ما يحققه مذاقه]، وترجمات حرفية وترجمات مستعارة (مثلا، house-caldron) [مِرْجَل منزل]، تنشأ كلها تقريبا من إجراء ترجمى مقيَّد إلى أقصى حدّ ممكن، على مستوى الكلمة.

ومن ناحية أخرى، وحتـــى لا نـــستنتج أن إســـتراتيچيات الترجمـــة الأكاديمية إنما هى ترجمات حرفية ببساطة، غير متأثرة بضرورات ثقافيـــة وأيديولوچية إلزامية، من المهم أن نشير إلى أن الشرح الأكاديمى للنص فى حد ذاته يجرى تقييده فى كثير من الأحيان بقيود أيديولوچية. وبالتالى، على سبيل المثال، نادرا ما توجد محاولة الترسيخ بطريقة نزيهـــة لقطَـــع تنتهـــك الأيديولوچية الڤيكتورية أو الذوق الڤيكتورى. وفى كثير من الأحيان يجـــرى "تهذيب" مثل هذه القِطَع من الطبعات، بتركها غير مترجمـــة، أو مترجمـــة بطريقة مخففة، أو مترجمة إلى اللاتينية فى المطبوعات الأكاديميـــة، كمـــا أوضحتُ أمثلة فى فصول سابقة. وترجمة **ستوكس** الأكاديمية لـ "*معركة ماج تويريذ الثانية*" حالة فى الصميم، لأنه فى النص المقتبس أعلاه عَكَسَ الترتيب فى الأبيات الثلاثة الأخيرة، مترجما ما كان ينبغى أن يكون قبل الأخير هكذا "وهو، علاوة على هذا، طويل الثديين، بحفرة فى الحافة البارزة"، فيما تقـــرأ أحدث مترجمة [**إليزابيث جراى**] "كان قـــضيبه الطويـــل مكـــشوفا" (Gray 1982:47). وعلاوة على هذا، فبعد القطعة المقتبسة هنـــا مباشـــرة، يـــشتمل النص على واقعة فظاظة، فكاهة داعرة يحاول فيها **داجذا** وابنة عدوِّه الجماع غير أنهما يواجهان صعوبات بسبب كرشه المتضخمة. والجماع من ناحيـــة الموضوع ذو دلالة، لأنه توجد تضمينات سيادة[٧] فى الواقعة وجماع **داجـــذا** مع المرأة يبشر بالنصر لجانبه. غير أن **ستوكس** يحذف القطعة من طبعتـــه وترجمته على السواء دون تعليق، "حذفنا هنا وصفا للقاء **داجذا** وابنة **إنـــذيك**

وسط صعوبات بسبب انتفاخ معدة داجذا. وكثير منه غامض على، وكثير من الباقى أبذأ من أن يُنشَر فى هذه المجلة "*Revue*" (Stokes 1891:86 n.4)(٨).

وتقنيات الترجمة وإستراتيجياتها التى يستعملها **ستوكس** فى القطعة المستشهد بها تمثل بوضوح ممارسات الأكاديميين عند ترجمة النصوص الآيرلندية المبكرة إلى الإنجليزية. وتستمر هذه السلالة للترجمة بين الأكاديميين المعاصرين، خاصة أولئك الذين ينشرون فى الجزر البريطانية، لأن مثل هذه المعايير ما تزال شرطا مسبقا ضمنيا للنشر فى بعض أهم المجلات الأكاديمية ومجموعة من حقل الدراسات الكلتية وهى تحدد، بالتالى، معايير ترجمة الأكاديميين الذين ينشرون الأدب الآيرلندى المبكر.

وعلى النقيض، ظهرت ترجمة **أوجوستا جريجورى** فى عام ١٩٠٤ كجزء من مجموعة من الحكايات عن الشخصيات الأسطورية فى الأدب الآيرلندى المبكر وعن **فين** Finn وجماعته من الأبطال، مجموعة بعنوان *Gods and Fighting Men: The Story of the Tuatha de Danann and of the Finna of Irland [آلهة ورجال محاربون: قصة تواها ديه دونّان وفنّا آيرلندا]*. والكتاب تتمة لكتابها الأسبق Cuchulain of Muirthemne (1902) *[كو هولين مورثيڤنه]* الذى قال عنه **ييتس** فى تقديمه، "أعتقد أن هذا الكتاب هو أفضل ما صدر فى آيرلندا فى زمني". وفيما يتعلق بنصها *The Second Battle of Mag Tuired [معركة ماچ تويريذ الثانية]* اعتمدت **جريجورى** على طبعة **ستوكس** وترجمته، كما يُوضح "شكرها وعرفانها". وبتقديم لـ و.ب. **ييتس** كان *Gods and Fighting Men [آلهة ورجال محاربون]* موجَّها إلى جمهور غير أكاديمى؛ وكان أحد المنتجات الأدبية للإحياء الأدبى الآيرلندى، وقد حدَّد فَهْم الإحياء للميثولوچيا الكلتية، التى أثرت فى **ييتس**، بين آخرين. وترجمة **جريجورى** للقطعة المطروحة للمناقشة كما يلى.

Then Lugh sent the Dagda to spy out the Fomor, and to delay them till such time as the men of Ireland would come to the battle.

So the Dagda went to their camp, and he asked them for a delay, and they said he might have that. And then to make sport of him, the Fomor made broth for him, for he had a great love for broth. So they filled the king's cauldron with four times twenty gallons of new milk, and the same of meal and fat, and they put in goats and sheep and pigs along with that, and boiled all together, and then they poured it all out into a great hole in the ground. And they called him to it then, and told him he should eat his fill, the way the Fomor would not be reproached for want of hospitality the way bres was. "We will make an end of you if you leave any part of it after you," said Indech, son of De Domnann.

So the Dagda took the ladle, and it big enough for a man and a woman to lie in the bowl of it, and he took out bits with it, the half of a salted pig, and a quarter of lard a bit

would be. "If the broth tastes as well as the bits taste, this is good food," he said. And he went on putting the full of the ladle into his mouth till the hole was empty; and when all was gone he put down his hand and scraped up all that was left among the earth and the gravel.

Sleep came on him then after eating the broth, and the Fomor were laughing at him, for his belly was the size of the cauldron of a great house. But he rose up after a while, and, heavy as he was, he made his way home; and indeed his dress was no way sightly, a cape to the hollow of the elbows, and a brown coat, long in the breast and short behind, and on his feet brogues of horse hide, with the hair outside, and in his hand a wheeled fork it would take eight men to carry, so that the track he left after him was deep enough for the boundary ditch of a province. And on his way he saw the Battle-Crow, the Morrigu, washing herself in the river Unius of Connacht, and one of her two feet at Ullad Echne, to the south of the water, and the other at loscuinn, to the north of the water, and her hair hanging in nine

loosened locks. And she said to the Dagda, that she would bring the heart's blood of Indech, son of De Domnann, that had threatened him, to the men of Ireland.

(Gregory 1904:61)

ترجمة عربية:

عندئذ أرسل لوج الـ داجذا ليتجسس على الفوفور ويعرقلهم إلى الزمن الذى يأتى فيه رجال آيرلندا إلى المعركة.

وهكذا ذهب داجذا إلى معسكرهم، وطلب منهم هدنة، وقالوا إنه يمكن أن يحصل على ما طلب. وعندئذ، ليسخروا منه، صنع له الفوفور عصيدة، ذلك أنه كان يحمل حبا كبيرا للعصيدة. وهكذا ملأوا مِرْجَل الملك بثمانين جالونا من اللبن الطازج، ومثل هذا من دقيق الذرة والدهن، ووضعوا بداخله ماعز وأغنام وخنازير بالإضافة إلى ذلك، وقاموا بغلى كل هذا معا، ثم صبوا كل ذلك فى حفرة فى الأرض، وطلبوا منه أن يأكله، وأخبروه بأنه يجب أن يأكل ملء بطنه، بحيث لا يُلام الفوفور على الافتقار إلى كرم الضيافة كما كان يُلام البريس Bress. "سوف نضع نهاية لحياتك إذا تركت أى جزء منه بعد أن تأكل"، قال **إنذيك**، ابن دو دوفثان.

وهكذا أخذ **داجذا** المغرفة، وكانت كبيرة بما يكفى لرجل وامرأة بأن يرقدا فى تجويفها، وأخرى بها قِطَع صغيرة، نصف خنزير مملَّح، وكانت القطعة رُبع رطل من شحم الخنزير. "إذا كان مذاق العصيدة طيبا، وكذلك مذاق القِطَع، فهذا طعام

طيب"، قال. واستمر يضع ملء المغرفة داخل فمه إلى أن صارت الحفرة خالية، وعندما انتهى كل شيء أنزل يده ونبش كل ما كان متروكا بين الثرى والحصا.

هبط عليه النوم عندئذ بعد أكل العصيدة، وكان الفوفور يضحكون عليه، لأن كرشه كان في حجم مِرْجَلِ بيتٍ كبير. غير أنه نهض بعد وقت قصير، وثَقيلا كما كان، شق طريقه إلى المنزل، والحقيقة أن ملبسه لم يكن جميلا بحال من الأحوال، سترة قصيرة حتى تجويف كوعيْه، وعلى قدميه حذاءان آيرلنديان غليظان من جلد الخيل المدبوغ، بالشعر خارجهما، وفي يده مذراة ذات عجلات يحتاج حملها إلى ثمانية رجال، بحيث إن الطريق الذى تركه بعده كان عميقا بما يكفي لخندق على حدود ولاية. وفي طريقه رأى غراب المعارك the Battle-Crow، الا **موريجو** Morrigu، تستحمّ في نهر أونيوس أوف كوناهْد، وإحدى قدميها عند أُولاذ إيهنه Ullad Echne، إلى الشمال من الماء، والأخرى عند لوسكوين Loscuinn، إلى الشمال من الماء، وشعرها يتدلى في تسع خصلات سائبة. وقالت لل **داجذا**، إنها ستأتي بدم قلب **إنذيك**، ابن **دو دوقثان**، الذى هدده، إلى رجال آيرلندا.

وفى هذه القطعة تصوِّر **جريجورى** بعض ملامح تراث الترجمة الأدبية من الآيرلندية إلى الإنجليزية، ونصها مشهور كقطعة من الأدب الآيرلندى. وهى تعتنى بإنتاج نص إنجليزى ذى خصائص أدبية، واللغة الأدبية ذاتها هى اللهجة الكلتارتانية kiltartan من الهيبيرنو-إنجليزية (الآيرلندية-الإنجليزية) Hiberno-English، وليس الإنجليزية الأدبية المعيارية. ويتلاءم اختيارها للَّهجة مع نقلها العام للمادة، من حكاية الأبطال الأرستقراطية إلى السرد الشعبى الشفاهى. وبسبب بعض الملامح النوعية للَّهجة الإنجليزية التى تستعملها **جريجورى**، يختلف نحوها إلى حد ما عن الإنجليزية المعيارية؛ وهى تتفق فى بعض المواضع مع معايير الآيرلندية كلغة، الأساس اللغوى لكثير من الملامح المتميزة لنماذج الكلام الإنجليزى الآيرلندى. ومن ناحية أخرى، تستعمل **جريجورى** المعجم المعيارى للَّهجة التى تكتب بها -"delay" [تأجيل] مقابل عبارة **ستوكس** "truce of Battle" [هدنة من المعركة]، و "if the broth tastes as well as the bits taste" [إذا كان مذاق العصيدة طيبا، وكذلك مذاق القِطَع] مقابل تعبير **ستوكس** الذى يشتمل على "attains" [يُحقِّق]، "he put down his hand and scraped up" [أنزل يده وأزاله]، مقابل "curved finger" [إصبع متقوِّس]، و "the cauldron of a great house" مقابل [مِرْجَل منزل كبير] "house-caldron" [مِرْجَل منزل]، وهكذا.

وتُقارِب شحنة معلومات النثر هنا معايير النصوص الأدبية الإنجليزية؛ وهذا جزئيا نتيجة لطبيعية التعبير (مثلا "big enough for a man and a woman to lie in the bowl" [بما يكفى لرجل وامرأة بأن يرقدا فى تجويفها] بدلا من عبارة **ستوكس** "big enough for a man and woman to lie on the middle of it" [بما يكفى لرجل وامرأة بأن يرقدا فى وسطه)، غير أن **جريجورى** تَمُدّ أيضا بالشرح داخل نصها عندما تكون معرفة الخلفية مطلوبة. وفى القطعة التى نبحثها تَمُدّ بعبارة "the way Bress was" [كما كان

يُلام البريس] لتشرح لماذا يهتم الفوموارى بسمعة كرم الضيافة؛ وهى أيضا تفسر الحدث فى الفقرة الثالثة. وتُسقط **جريجورى** الجُمَل التى تسبّب صعوبة، ربما نتيجة لتلف النص (كما هو الحال مع الجملة الأخيرة فى الفقرة الرابعة عند **ستوكس**)، وتقوم بحُرِّية بتغييرات نصية مثل التغيير من الكلام المبنى للمجهول indirect speech إلى الكلام المبنى للمعلوم direct speech من أجل نصٍ متدفق بسلاسة ونابض بالحياة.

ومع أن تغييرات الترجمة التى تقوم بها **جريجورى** فى هذة القطعة أقل جذرية من تغييرات أخرى فى سِجِلّ الترجمة من الآيرلندية المبكرة إلى الإنجليزية، يغدو التطويع الأيديولوچى للمادة جليا فى اختيارها "broth" [حساء] كترجمة لكلمة *Littia*، حرفيا: [=porridge, gruel = "عصيدة، ثريد"]، وفى "unsightly" [بَشِع] مقابل *dochrud*، التى يترجمها **ستوكس** إلى "unseemly" [غير ملائم] (٩). وترجمة **جريجورى** للحوار الذى يقوله **داجدا** يمكن تشبيهه أيضا بتعبير **ستوكس** الحرفى "طعام طيب هذا". وتعكس هذه الاختيارات تغييرات دقيقة فى النغمة تقلل من التقديم الفكاهى لـ **داجدا** فى معركة *"ماج تويريذ الثانية"*. والحقيقة أن تبديلات **جريجورى** تتناقض مع فحوى الواقعة أيضا -لأن كلا من ملابس **داجذا** الداكنة اللون فى ظل القانون الآيرلندى المبكر وقرار الـ فوفورى إطعامه طَبَقًا فلاحيًا من حفرة فى الأرض (الطريقة التى كان يجرى بها إطعام الحيوانات فى الثقافة الشعبية الآيرلندية)؛ (قارنْ Evans 1957:62) يُبيِّنان أن **داجذا** يُعامَل داخل الحكاية على أنه شخص متدنٍّ المرتبة الاجتماعية وأنه إلى حَدٍّ ما يجرى الهزء به من جانب السارد. وفكرة النص الآيرلندى هى أن **داجذا** برغم أنه فى الحقيقة غير مهذب وغير محتشم، قادر على الانتصار على أعدائه مع ذلك بسبب شهيته القوية، الشهية التى تلائم تماما مالك مِرْجَل وليمة العالم الآخر (قارنْ Mac

(Cana 1970:66-67)[١٠]. ولا يخـدم الأغـراض الأدبيـة والأيديولوچيـة لـ **جريجورى** أن يجرى إبراز ملامح النص هذه، نظرا لعزمها علـى تعزيـز العصر القديم والنبالة للأدب والأسطورة الآيرلنديين -هذه السمات المميـزة التى جرى التشديد عليها فى تقديم **ييتس** لكتابها كما أعلـى شـأنها أعمـدة النزعة القومية الثقافية لذلك الزمن. ولهذا فإنهـا تبـدّل النغمـة، مـستعملة تعبيرات ملطفة فى ترجمتها لإضعاف الفكاهة الفانتازية للـنص الآيرلنـدى المبكر، مخفِّفة بذلك المغزى الأسطورى للقطعة[١١].

ولهذا فإنه ليس هناك ما يـدعو إلـى الدهـشة فـى أنْ نكتـشف أن **جريجورى** شأنها فى هذا شأن **ستوكس**، قد حذفت عناصر فى الـنص قـد تكون مهينة لمشاعر قرائها. ومدركة بوضوح معنى الإشارة النـصية إلـى قضيب **داجذا**، تحذف المادة بدلا من أن تحذو حذو ترجمات **ستوكس**؛ وفـى صميم الموضوع أكثر، أنها مثل **ستوكس** تحذف أيضا الواقعة التى يجـامع فيها الـ **داجذا** ابنة عدوّه. والمثير للاهتمام من ناحية أخرى هو أن **جريجورى** تُقْحِم قطعة عن لقاء **موريَجان** Morrígan[١٢] مع الـ **داجذا** مباشرة بعد فقرات تتعلق بزيارة **داجذا** للفوموارى. ويبـدو أن **جريجـورى** تـدرك المغـزى الأسطورى لجماع **داجذا** مع ابنة **إنذيك** Indech. ولهذا فإنها تُحِلّ محله مقطعا مزدوجا (توأمًا) dublet من الواقعة يقع فى النص الآيرلنـدى قبـل واقعـة العصيدة؛ ولهذا المقطع المزدوج (التوأم) بعض العناصر الثيميـة thematic المماثلة للقطعة الخاصة بابنة **إنذيك**، غير أنه يُبْرِز **موريَجان**، وهـى إلهـة حرب، التى أدمجها الإحياء الأدبى الآيرلندى فـى تطويعـاتهم للميثولوچيـا الآيرلندية بوصفها الشريكة الأنثى لـ **داجذا**. والقطعة مطبوعة ومترجمة كمـا يلى فى نص **ستكوكس**:

نص آيرلندى:

Boi tegdus den Dagdae a nGlionn Etin antuaith. Bai dno bandal forsin Dagdae dia bliadnae imon samain an catha oc Glind Edind. Gongair an Unius la Connachtta frioa andes. Conaca an mnai a n-Unnes a Corand, og nige, indarna cos di fri Allod Echae .i. Echumech, fri husci andes, alole fri Loscondoib, fri husce antuaith. Noi trillsi taitbechtai fora ciond. Agoillis an Dagdae hi ⁊ dogniad oentaith. Lige ina Lanomhnou a ainm an baile osin. IS hi an Morrígan an uhen sin isberur sunn.

ITbert si iarum frisin Dagdae deraghdis an Fomore a tir .i. a Maug Scene, ⁊ aragarudh an Dagdae oes danu Erionn arocendi for Ádh Unsen, ⁊ noragad si hi Scetne do admillid [ríg] na Fomore .i. Indech mac Dei Do[m]ann a ainm, ⁊ douhéradh si crú a cride ⁊ airned a gailie uad. Dobert-si didiu a dí bois den cru sin deno sluagaib batar oconn indaidhe for Adh Unsen. Bai Ath Admillte iarum a ainm ond admillid sin an riog.

The Dagda had a house in Glenn Etin in the north. Now the Dagdae had to meet a woman in Glenn Etin on that day year about the Allhallowtide of the battle. The (river) Unius in Connaught roars to the south of it. He beheld the woman in Unius in Corann, washing (herself), with one of her two feet at Allod Echae (i.e. Echumech), to the south of the water, and the other at Loscuinn, to the north of the water. Nine loosened tresses were in her head. The Dagdae conversed with her, and they make a union. "The Bed of the Couple" is the name of the stead thenceforward. The woman that is here mentioned is the Morrígan (Lamia).

Then she told the Dagdae that the Fomorians would land at Magh scene, and that he should summon (?) Erin's men of art to meet her at the Ford of Uinius, and that she would go into scetne to destroy Indech son of De Donann, the king of the Fomorians, and would deprive him of the blood of his heart and the kidneys of his valour. Now she

[afterwards] gave her two handfuls of that blood to the hosts that were waiting at the Ford of Uinius. "Ford of Destrucion" became its name, because of that destruction of the king.

(Stokes 1891:82-85; parentheses and brackets are those of Stokes)

ترجمة عربية:

كان **داجذا** يملك منزلا فـــي "جلـــين إيتـــين" Glenn Etin في الشمال. والآن كان على **داجذا** أن يلتقي بامرأة في "جلين إيتين" في ذلك اليوم حوالي عام بعد معركـــة "ألاهالوتايـــد" Allhallowtide[٢٤]. و(نهـــر) "أونيـــوس أوف كونُـــوچ" Unius of Connaught يزأر إلى الجنوب منه. شاهد المـــرأة في "أونيوس إنْ كوران"، تستحمّ، وإحدى قـــدميْها عند "أللود إيكى" (أى إيهوميك Echumech)، إلـــى جنوب الماء، والأخرى عنـــد لوسكوين Loscuinn، إلى شمال الماء. كانت تسع ضفائر محلولة علـــى رأسها. وصار "فراش الزوجيْن" اسم البدل منذ ذلك الحين فصاعدا. والمرأة المذكورة هنا هى **موريجان** Morrígan (لاميا Lamia).

عندئذ أخبرتْ [المرأة] **داجذا** أن الفوفـــوريين سوف ينزلون عند ماچ شينه Magh Scene، وأنه يجب أن يستدعى رجال الفن فـــى "إريـــن" Erin [آيرلندا] ليلتقوا بها عند مخاضة أونيوس Ford of Uinius، وأنها ستذهب إلى داخل "شيدنه" Scetne لتدمِّر **إنذيك** ابن دى دونان Indech son of Dé Donann، ملك الفوفوريين، وسوف تحرمه من دم قلبه ومن نوع بسالته. ثم [فيما بعد] أعطت مـــلء

24: موسم عيد جميع القديسين –المترجم.

يديْها من ذلك الدم للجنود الذين كانوا ينتظرون عند "مخاضة أونيوس". و"مخاضة التدمير" صار اسمها، بسبب ذلك التدمير للملك.

(Stokes 1891: 82-85؛ وأقـــواس الهلالين وغيرها من الأقواس من وضع **ستوكس**)

تلخِّص هذه الواقعة بعــض الــصفات المميِّـزة الأساســية للإلهــات الآيرلنديات؛ إن جلسة **موريجان** مُباعِدَةً ما بين ساقيْها في نهر مندفع تــوحى في آن معا بماء التبول، والسائل المحيط بالجنين عند الولادة، ودم الحــيض المرتبط بكل من الخصوبة والتدمير. وهى تعمل كرمز تدميرى فى القطعة؛ ودمها هى المفهوم ضمنا يرتبط بصورة ضمنية بتدمير دم قلب **إنــذيك**(١٣). وربما بسبب القوة الأسطورية والأدبية للموتيف وربما بسبب أهمية **موريجان** للإحياء الآيرلندي(١٤)، لا تستطيع **جريجورى** أن تحملِ نفسها على حذف هذه الواقعة بصورة كلية، ناقلة إياها من مكانها بحيث تلطِّف الفجوة التى تركهــا حذف النص المتعلق بجِماع **داجذا** مع ابنة **إنذيك**، ومُضْفِيَةً إبهاما علي الإحالة النصية إلي الاتصال الجنسى بــين **داجــذا** و **موريجــان**، ومبتكــرةً دافعــا سيكولوجيًّا يتمثّل فى الانتقام، ومستعملة الواقعة لتقوم بصورة مزدوجة مقام اللقاءيْن الجنسيَّيْن لـ **داجذا** كتفسير جزئى لانتصار **تواثا دى** Túatha Dé.

ومهما تتباعد هذه الترجمات الأكاديمية والأدبية فى معاييرها اللغوية، فإنها متحدة فى الاحتفاظ بالاحتشام الڤيكتورى، وهو احتشام استمرَّ فى معظم المطبوعات المتعلقة بالأدب الآيرلندى المبكر على مــدى العقــود الأربعــة الأولى بعد الاستقلال الآيرلندى عن بريطانيا بنفس القدر(١٥). وعلى هذا فإن واقعتيْن مثل الجِماع الفكاهى والفظ لـ **داجذا** المنتفخ غرورا وابنة **إنــذيك**، أو الجِماع بين **داجذا** و **موريجان**، يجرى إما حذفهما أو تخفيفهما فــى تراثــى الترجمة كليهما. ويمكن أن نفكِّر فى أن **ســتوكس** احتفظ بالواقعة المرتبطة بـ

موريجان على وجه التحديد لأن اللغة كانت ملتوية أكثر منها صريحة كما في حالة الواقعة الأخرى. والواقع أن التزاما دمجيًا بالمعايير الكولونيالية السائدة للأخلاق والاحتشام كان مشتركا بين كلٍ من تراثي ترجمة الأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية خلال الجانب الأكبر من قرن، متجاوزيْن الاستقصاء الأكاديمى والملاءمة الأدبية على السواء(١٦).

ورغم وجود جوانب شبه بين هذين التراثيْن لترجمة النصوص الآيرلندية المبكرة، كما تُثبِت الأمثلة السابقة، فإن الاختلافات بينهما أكثر وضوحا من أوجه الشبه. وسأستكشف فيما يلى ثلاثة محدِّدات ثقافية تحكم تباعد إستراتيجيات ترجمة المترجمين الأكاديميين والأدبيين للأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية: ١: مناظرة **ماكفرسون** وأثرها على دراسة الماضى الثقافى الآيرلندى Irish antiquarianism؛ و٢: تأثير النزعة القومية الآيرلندية على برنامج الترجمة؛ و٣: تأثير حركة اللغة الآيرلندية على تناول أدب اللغة الآيرلندية بالإنجليزية.

وقد ناقشنا بإيجاز فى الفصل ٣ بالفعل أثر ترجمات **چيمس ماكفرسون** للأدب الإسكتلندى على الترجمات الآيرلندية، غير أن هناك بعض الاعتبارات الإضافية الوثيقة الصلة بالمسائل المطروحة الآن (١٧). ومن القابل للجدال أن نقول إن قصيدتى **چيمس ماكفرسون** الملحميتيْن *Fingal [فنجال]* و *Temora [تيمورا]*، المنشورتيْن فى ١٧٦١ و١٧٦٣ على الترتيب وأعيد إصدارهما معا فى ١٧٦٥ بعنوان *The Works of Ossian [أعمال أوسيان]* قد قامتا أكثر من أى عمل منفرد بإحداث الحركة الرومانتيكية فى الأدب الأوروپى، ذلك أن إنتاج **ماكفرسون**، الذى تُرْجِمَ إلى لغات أوروبية كثيرة، ألهم كتّابًا مثل **[يوهان جوتفريد فون] هيردر** [Johann Gotfried von] Herder و**[يوهان ڤولفجانج فون] جوته** [Johann Wolfgang von] Goethe، غير أن **ماكفرسون** كانت له شعبية أوسع بكثير، مؤثرا فى شخصيات سياسية وثقافية

كذلك؛ وعلى سبيل المثال، كانت الترجمة الإيطالية لـ **[ميلكيورى] تشيزاروتى** [Melchiore] Cesarotti لـ **ماكفرسون**، أحد الكتب المفضلة لـ **نابوليون [بوناپرت]** Napoleon [Bonaparte]. وبسبب كل من جاذبيتها والمناظرة التى أثارتها، حفزت منشورات **ماكفرسون** مجموعة المواد الكلتية، وبصورة خاصة فى آيرلندا حيث كان يوجد بعض الاهتمام بترسيخ مطالبة آيرلندا السابقة بالتراث الذى كان **ماكفرسون** قد نسبه إلى إسكتلندا. أما كيف تتم ترجمة المادة المكتشفة فكان أقلّ وضوحا. فمن ناحية جعل النجاح الضخم الذى حققه **ماكفرسون** قيمة مقاربته للترجمة واضحة، وهى مقاربة مستمدة فى نهاية الأمر من نظرات القرنيْن السابع والثامن إلى المترجم على أنه شريك المؤلف، الذى يتمثل واجبه فى الترجمة فى تجديد المادة فى سياق النسق الأدبى المتلقِّي(٨). وفى وقت مبكر فى القرن العشرين علّق **چون أرنوت ماك كولوتش** على **ماكفرسون** بقوله: "كانت عبقريته تكمن فى إنتاج ملحمة كان الناس يريدون قراءتها... وتستطيع قلة أن تكتب [ملحمة] سوف يقرأها آلاف، وسوف يعجب بها ويحبّها رجال مثل **[فرانسوا رينيه] شاتوبريان** [François René] Châteaubriand، و **جوته**، و **نابليون**، و**[چورچ جوردون] بايرون** [Jeorge Gordon] Byron، و **كولريدچ**... ولو لم تكن قصيدته عظيمة إلى هذا الحدّ، رغم أنها غير كلتية جدا، ما كان بوسعها أن تؤثِّر على كل الأدب الأوروبى" (MacCulloch 1911:155-56). والحقيقة أن **ويليام فوربس إسكين** William Forbes Skene فى ويلز، و **تيودور كلود هنرى إيرسارت دو لا ڤييماركيه** Théodore Claude Henri Hersart de la Villemarqué فى بريتانى، و **شارلوت بروك**، و **چيمس كليرانس مانجان** James Clarence Mangan، و **صامويل فيرجسون**، و **ستانديش أوجريدى** فى آيرلندا يدينون جميعا بشيء من توجيههم كمترجمين أدبيين لـ **ماكفرسون** ونموذج الترجمة الذى كان يمثله. والتشديد فى هذا النموذج يكون على الترويض والتكييف الإبداعى للمادة المصدر للنسق الأدبى المتلقِّى؛ وبالتالى

فإن نمط ترويج المادة الآيرلندية الذى قام به مترجمون أدبيون مثل **جريجورى** مدين جزئيا لـ **ماكفرسون**.

ومن ناحية أخرى، فإن الفضيحة والسخرية اللتين أحدثتهما منشورات **ماكفرسون**، خاصة على أيدى المنتقصين من قدره باحتقار فى إنجلترا، قدمتا درسا تحذيريًّا. وكان دارسو الماضى الثقافى، خاصة أولئك المدفوعون بالحماس القومى، مهتمين بأن تكون أصالة مادتهم مقبولة، وبألاً تكون ترجماتهم عرضة لتهمة إساءة التمثيل. وتكون النتيجة هى أن يقوم الأكاديميون بصورة ثابتة تقريبا بالتزويد بنصوص المصدر فى منشورات المادة الآيرلندية –لتفادى أن يأتى أى **صامويل جونسونات** Samuel Johnsons عصريين فيصرخون مطالبين بالأعمال الأصلية[١٩]. وعلاوة على هذا فإن الأكاديميين ودارسى الماضى الثقافى يزوّدون طبعاتهم بترجمات مقابلة حذرة فى سبيل إظهار الجهد الجهيد المطلوب لتكون ترجمات حرْفية للُغة المصدر الآيرلندية. ومثل هذه الترجمات لا تفيد فقط فى شرح اللغة الخاصة بنَصٍّ صعب، فهى تمكِّن المترجم من ادّعاء "الأمانة" لنص المصدر وتحرِّف بالتالى أى تهمة مؤذية بإساءة تمثيل التراث القومى. والترجمات التى من هذا النوع مختلفة جذريا عن الترجمات المبنية على نماذج ترجمات القرن الثامن عشر مثل ترجمة **ماكفرسون**، لأنه يوجد توجُّه نحو المصدر ينعكس فى التمثيل الدقيق للأبنية اللغوية للنصوص الآيرلندية. والأمر كذلك حتى عندما ينتهى نقل هذه الأبنية إلى ترجمة ذات شحنة عالية من المعلومات، مما يجعل الأمر مفهوما بالكاد لجمهور عادى، كما هو واضح فى حالة ترجمة **ستوكس** المقتبسة أعلاه. وبالتالى فإن نصوص **ماكفرسون** لم تترك مترجما للمادة الآيرلندية فوق النقد، غير أن الاستجابات كانت متباعدة، وفقا لما إذا كان المترجم يحاكى نموذج إنتاج **ماكفرسون** أو ما إذا كان المترجم يقوم بردّ فعل ضد ذلك النموذج نفسه ويرفضه.

ومن المفارقات أن **شارلوت بروك**، حتى فى بداية حركة الترجمة فى آيرلندا، مترجمة تؤيد هذيْن التراثيْن فى مؤلفهـا Reliques of Irish Poetry [ذخائر الشعر الآيرلندى] المنشور فى ١٧٨٩. وهى تحذو حذو **ماكفرسون** فى إبداع ترجمة تكون قائمة بذاتها داخل النسق الأدبى الإنجليزى، مُبْدِيَة اهتماما واضحا فى تعليقاتها بأن تجعل نصوصها الإنجليزية مُرْضية ومقروءة بالمقاييس الأدبية الإنجليزية. وفى الوقت نفسه توضح الجهود المبذولة لتفادى الانتقادات الموجَّهة إلى **ماكفرسون** عن طريق تقديم تعليق أكاديمى فى الهوامش، وعن طريق تحديد مصادرها بعناية، وعن طريق الإدراج قُرْب نهاية الكتاب (فى وضع ثانوى) أصول تقريبا كل النصوص التى تترجمها. وهى تقدم أيضا ترجمة حرفية لأحد النصوص فى إشاراتها، لتوحى للقارئ بأنه رغم إنجازاتها الأدبية تغدو الترجمات ممثلة بأمانة للنصوص الآيرلندية. والدافع الوطنى عند **بروك** جلى على السواء بصورة صريحة فى ملاحظاتها شبه النصية paratextual وبصورة ضمنية فى اختيارها للنصوص. ولو أن معظم المترجمين اقتفوا أثر إستراتيچيات ترجمة **بروك**، فربما لم يكن التراثان اللذان تم عرضهما بإيجاز أعلاه ليصيرا متباعديْن إلى هذا الحد؛ ويمكن أن يتخيل المرء أن النتيجة كانت ستغدو أقرب إلى نماذج ترجمة آداب أوروبية قروسطية أخرى جرت مناقشتها فى البداية. وبالجمع بين السمات المميزة الأساسية لتراثى الترجمة اللاحقيْن، تبيِّن إستراتيچية ترجمة **بروك** فى نهاية القرن الثامن عشر أن الأحداث التاريخية للقرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين مسئولة بصورة رئيسية عن تباعُد تراثى الترجمة للأدب الآيرلندى المبكر.

ولا شك فى أن النزعة القومية عامل بين عوامل فى الاستجابة لمناظرة **ماكفرسون**، غير أن النزعة القومية كان لها أثر أكثر مباشرة على نماذج ترجمة الأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية فى القرنين التاسع عشر

والعشرين. فقد حفزت النزعة القومية الترجمة الأكاديمية للنصوص الآيرلندية المبكرة، لأن المهمة الأكاديمية المتمثلة فى استخلاص النصوص الآيرلندية القديمة –نشر وترجمة مواد المخطوطات– كانت قد صارت أولوية قومية، من خلال توثيق العصر القديم ومادة الثقافة الآيرلندية، كما سبق أن رأينا. على أنه من وجهة نظر النزعة القومية كان لا يكاد يكون من المهم أن تتحقق الجودة *الأدبية* لنص آيرلندى مبكر أو ترجمته: كان الشيء الجوهرى هو توثيق وجود الثقافة الآيرلندية المحلية، وعصرها القديم، وأهميتها الكبيرة. وعلى هذا النحو، كان نشر وترجمة القوانين الآيرلندية المبكرة والحوليات الآيرلندية بين المشروعات الرئيسية الأولى التى جرى القيام بها. والواقع أنه من منظور قومي كان توثيق التاريخ السياسى للأمة وتراثها القانونى الأهلى –اللذان أثبت كل منهما قدرة آيرلندا على الحكم الذاتى– أهم إلى حد كبير من استخلاص الميراث الأدبى للأمة(٢٠). وينتج عن هذه الظروف أنه فى القرن التاسع عشر كانت الجدارة الأدبية للترجمات الأكاديمية تمثل اهتماما ثانويا ضمن البرنامج القومى الخاضع لإعادة التفسير الدقيقة لمعنى الوثائق بالمقتضيات التاريخية والسياسية بالنسبة لتشكُّل أمة مستقلة. وقد استمر هذا الدافع فترة فى القرن العشرين ونفخ الحياة فى برنامج نشر النصوص الآيرلندية المبكرة التى أصدرها معهد دبلن للدراسات المتقدمة حتى إلى يومنا هذا. وقد عمل الأكاديميون العاملون فى هذا النموذج فى ظل واجب مُلِحّ يتمثل فى نشر النصوص المبكرة، بجودة أدبية لترجماتهم لنفس تلك النصوص ذات الأهمية الثانوية بلا جدال فى هيراركية قِيَم ترجماتهم.

ومن المفارقات أن النزعة القومية أثَّرت أيضا فى تراث الترجمة الأدبية، ولكنْ بطريقة مختلفة جدا. وخلال جانب كبير من القرن التاسع عشر، كان يجرى القيام بإعدادات وترجمات الأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية فى مناخٍ أدبى كان فيه الأدب الإنجليزى– الآيرلندى فتيًّا وضعيفا

نسبيا كنسق أدبى، مناخ معتمد بصورة كاملة تقريبا على المعايير الأدبية الإنجليزية، النظرية الأدبية الإنجليزية، والمعايير اللغوية الإنجليزية، والأذواق والقِيَم الإنجليزية. وليس من المدهش فى ظل هذه الشروط، أن الترجمات والإعدادات الأدبية للأدب الآيرلندى كانت متوسطة الجودة، متوافقة مع المعايير الإنجليزية السائدة. وعلى هذا، يكتب **صمويل فيرجسون** صيغًا تنيسونية Tennysonian للحكايات الآيرلندية، ويقدم **ستانديش أوجريدى** "مجموعة ألستر" فى شكل جمالى مبنى على الرواية، وتترجم **مارى هاتون** *Táin [توين]* إلى الشعر الحر الإنجليزى، وهكذا إلخ. كما كان تأثير **ماثيو أرنولد** و **ويليام موريس** ملحوظا على الترتيب فى تطور المعايير الأكاديمية واستخدام اللغة المهجورة فى ترجمات المادة الآيرلندية المبكرة[٢١].

على أنه عند نهاية القرن، خاصة بعد سقوط بارنيل Parnell، عندما وَجَّه قسم أساسى من الحركة القومية فى آيرلندا طاقاته إلى حركة أدبية وثقافية، انتهى العصيان والمطالبة بالحكم الوطنى Home Rule إلى فقدان قوتهما، إنْ جاز القول، فى منتدى أدبى وكذلك فى منتدى سياسى. والحقيقة أن تغيرات وتطورات منعطف القرن فى الترجمة الأدبية فى آيرلندا غير قابلة للانفصام عن نموّ الإحياء الأدبى الآيرلندى وأدبٍ إنجليزى- آيرلندى قومى النزعة، صارت فيه الترجمة الأدبية والاقتباس الأدبى، والتطويع الفنى للأدب الآيرلندى refraction أساسية للحركة الأدبية. وتحت رعاية الإحياء الأدبى الآيرلندى -الذى سعى إلى تطوير أدب *آيرلندى* متميز بالإنجليزية وكذلك بالآيرلندية[٢٢]- صارت الترجمات الأدبية للنصوص الآيرلندية بالإنجليزية أقل وسطية وأكثر تجديدية مما كانت عليه فى القرن التاسع عشر حيث اتجه ولاء الأدب الإنجليزى- الآيرلندى نحو نسق الأدب بالآيرلندية، وإنْ كانت التجديدات مقيَّدة ضمن جدل متعارض للنزعة القومية الثقافية، كما سوف نناقش بمزيد من الإسهاب فى الفصل ٦. ونحن نرى هذه التطورات، على سبيل المثال، فى ترجمات **أوجوستا جريجورى**.

ويمكن تحليل الاهتمام بترجمة النــصوص الآيرلنديــة -القروســطية والحديثة على السواء-من حيث نماذج تبعيــة الأدب الآيرلنــدى المكتــوب بالإنجليزية[٢٣]. ومن الجلى أن الأدب الإنجليزى- الآيرلنــدى نــسق أدبــى ناقص، تابع للنسق الأكبر المتمثل فى الأدب الإنجليــزى بالنــسبة لعناصــر كثيرة، من نسقه للأنواع الأدبية والأشكال، إلى جوانب تتعلق بصناعتى النشر والتسويق. وفى زمن الإحياء الأدبى الآيرلنــدى، طــوَّر الأدب الآيرلنــدى بالإنجليزية توجُهًا وولاءً مناوبيْن لبعض معاييره الأدبية -اعتمادًا على الأدب بالآيرلندية فيما يتعلق بعناصر الأســطورة، والحبكــة، والأخيلــة الخالقــة للأساطير mythopoeic، واللغة، وجوانب أخــرى متباينــة مــن النظريــة الجمالية، وكذلك فيما يتعلق بالسمات المعيارية بشأن الوظيفة الأدبية. وهكذا تحولت المادة الثقافية الآيرلندية فى الهيراركية الإنجليزية-الآيرلندية للقــيم، وانتهى الأدب بالآيرلندية إلى أن يــشكل المركــز الــسائد للنــسق الأدبــى الإنجليزى- الآيرلندى. وفى مناخ كهذا، كما أوضح **إيڤين-زوهار** و **تورى**، لا مناص من أن تنال الترجمة الأدبية قدرا كبيرا من الهيبــة؛ والواقــع أن أنشطة الترجمة الأدبية والإبداع الأدبى لن تكون واضحة التخوم بــصرامة. كما أن معظم الكتاب المجدِّدين سيعملون كمترجمين، وسوف تبرز ظــاهرة الترجمة الزائفة، التى يتم فيها تقديم التأليف الأدبى على أنه ترجمة[٢٤].

والواقع أن هذا على وجه التحديد هو ما حدث أثناء الإحيــاء الأدبــى الآيرلندى، واستمر منذ ذلك الحين. وقد استعمل الكتاب الآيرلنديون العاملون بالإنجليزية، من **و. ب. ييتس**، و **أوجوستا جريجورى**، و **ج. م. سينج**، إلى **أوستن كلارك**، و **فِلان أوبريان**، و **توماس كينــسيلا**، و **شــيموس هينــى**، المادة الآيرلندية لإخفاء أو دعم دوافعهم الأدبية الإبداعيــة ذاتهــا، كمــا أن آخرين، وبصورة ملحوظة **چويس**، استخدموا إعداداتهم من المــادة الأدبيــة الآيرلندية والنظرية الجمالية باعتبارها إبــداعا وتجديــدا أدبيَــيْن جديــديْن.

والاعتماد المتبادل للأدب الآيرلندى والأدب الإنجليزى- الآيرلندى جلى فـــى الشكل وكذلك فى المحتوى، كما توضح بصورة نابضة بالحياة تلك الــصلة التكافلية symbiotic بين التحفظ الشكلى فى الترجمة والتجريب الشكلى فـــى الإنتاج الأدبى فى النسق الأدبى الإنجليزى- الآيرلندى، والتى نوقشت أعلاه فى الفصل ٣[25]. والحقيقة أن الترجمة، والاقتباس، والتجديد الأدبى، مرتبطة بصورة لا تنفصم فى الأدب الآيرلندى فى القرن العشرين، حيــث اســتخدم كثير من الكتاب الترجمة والاقتبــاس كـ "ذريعــة" (قـــارنْ 1979 Lefevere) لتحدِّى وتحويل النسق الأدبى الإنجليزى -بمـــا فـــى ذلـــك القـــيم الأدبيـــة الإنجليزية، والنظرية الأدبية الإنجليزية، واللغة الإنجليزية. وفى أيدى الكتاب والشعراء الآيرلنديين العاملين بالإنجليزية، صارت الترجمة الأدبيـــة شـــكلا لخلق الأساطير والتخريب الأدبى.

والحقيقة أن **ييتس** كخالق أساطير آيرلندى هو **ييتس** كمترجم زائـــف. ويطوّع **ييتس** سيرة **كو هولين** لنشر ملحمـــة نيتـــشوية Nietzschean فـــى [مسرحية] *On Baile's Strand [على شاطئ بيلى]* ، ويبتكر جوانب من قصة Lugaid and Derbforgaill [لوجيد وديربفورجيل] فى [مـــسرحيته] *Deirdre [ديردرا]* (Rahan 1988)، ويحوِّل ثيمات thematics المصدر الآيرلندى فـــى [قصيدته الملحمية] *The Wanderings of Oisin [رحلات أوشين]* لتتلاءم مـــع اهتماماته الروحية. كل هذه الأشياء وغيرها تمثل ترجمات **ييتس** الزائفـــة. وتوجد أمثلة أخرى للترجمة الزائفة والترجمة كذريعة، بالإضافة إلى الاعتماد المتبادل للترجمة والإبداع الأدبى، فى اعتماد **جريجـــورى** علـــى حكايـــات فولكلورية وبالادات ballads [قصائد قصصية شعبية] من أجل حبكاتها فـــى مسرحيات مثل *The Rising of the Moon [طلوع القمر]*، و *Spreading the News [نشر الأخبار]*، وتطويعات **سينج** و **إيه. إى.** .A.E لـــسيرة **ديـــردرا** Deirdre كإطار لشواغلهم الثيمية المميِّزة الخاصة بالموت والتصوّف علـــى

الترتيب. وتشمل ترجمات وإعدادات أحدث تصوّر الترجمة الزائفة واستعمال المادة الآيرلندية فى سبيل تحدّى المعايير الأدبية والثقافية الانتحال التجريبى من جانب فِلان أوبريان لشخصيات من الأسطورة الآيرلنديـــة والفولكلـــور الآيرلندى (بما فى ذلك Pooka and Finn [بوكا و فين]) فى *At Swim-Two-Birds [طائران يسبحان أو: تيار نهر الطائرين]*، وثيمات أوســتن كــلارك الإيروسية فى *The Healing of Mis [مُــداواة مــيس]*، ومعالجــة كينــسيلا الشعرية لنماذج أصلية آيرلندية مثل الساحرة الشمطاء hag. وعلى النقيض، يصوِّر چــويس الظاهرة العكسية المتمثلة فى تمثيل ترجمة مــادة المــصدر الآيرلندى كإبداع جديد، مُخْفِيًا استعماله المكثف للأساطير الآيرلندية والأشكال الأدبية الآيرلندية فى *يوليسيس Ulysses* فى صمت، مزوِّدًا باعتراف ملتوٍ فى أفضل الأحوال[٢٦].

وعلى هذا فقد سيطرت أجندة أدبية وثقافية على مشروع الترجمة الأدبية للنصوص الآيرلندية المبكرة فى آيرلندا منذ بداية الإحياء الأدبى الآيرلندى و، بالتالى، كان التشديد بين المترجمين الأدبيين على السمات الأدبية للترجمـــات، وليس على التمثيل الأمين للمواد النصية. والحقيقة أنه يجــرى النظــر إلـــى الترجمات الأدبية ليس أقل من الإبداعات الأدبية، على أنهـــا وثـــائق الخيـــال الأدبى الآيرلندى بالإنجليزية والواقع أن التخوم بين هذين الشيئيْن غير واضحة المعالم. وقد جرى استعمال الترجمات الأدبية للأدب الآيرلندى المبكــر إلـــى الإنجليزية لتحويل النظرية الأدبية للغة الإنجليزية وخطاباتها، مسهمة بذلك فى الوقت ذاته فى تطوير أدب آيرلندى قومى متميــز بالإنجليزيـــة، ورغـــم أن الانطلاقات من النصوص الآيرلندية لم تكن قوية بحيث تقود إلى إعادة تلخيص مناظرة ماكفرسون، فإن الهدف الرئيسى للترجمة تمثلَ على أيـــدى المؤســـسة الأدبية الآيرلندية فى عملية التطور الأدبى. كانت الترجمات –مثل الإبـــداعات الأدبية– مشتبكة مع مسائل تحدِّى وإعادة بناء المعيـــار الأدبـــى الإنجليـــزى

المكرَّس وتعدد الأنساق الأدبى الإنجليزى. وعلاوة على هذا فبينما جرى استعمال الإعدادات والترجمات، والترجمات الزائفة، فى أيدى كتاب مثل **ييتس** و **چويس** كرافعة للتغير الأدبى والهيبة الأدبية ضمن السياقات الأدبية الأوسع للعوالم الناطقة بالإنجليزية والغربية، جرى استعمال ترجمتها فى آيرلندا لمناقشة مسائل أيديولوچية بما فى ذلك مقاومة الكولونيالية وقيم الدولة الآيرلندية، التى وجَّهت أچندات الإبداع الأدبى نفسه(٢٧).

لهذه الأسباب المتباينة، استقطبت النزعة القومية، مثل مناظرة **ماكفرسون**، ممارسة الترجمة فى آيرلندا. وفى المحل الأول لأن الممارسين الأنجلو-آيرلنديين للترجمة الأدبية كانوا كُتّابا وشعراء يعملون فى مناخ مشحون بالنزعة القومية، وليسوا بأكاديميين مثل **بيدييه** أو **تولكين**، جرى توجيه الترجمة الأدبية للمادة الآيرلندية المبكرة فى آيرلندا إلى حاجات النسق الأدبى المتلقِّى؛ وكانت موجَّهة نحو أبنية ومحتوى النصوص المصدر بصورة أقل كثيرا من الحالة فى الترجمة الأدبية لآداب قروسطية أخرى. وفى الوقت نفسه أبدى أكاديميُّو دراسات اللغة، والأدب، والتاريخ، الآيرلندية المبكرة استخفافا مرحا نحو جعل ترجماتهم سهلة المنال، ولا يهمّ أن تكون سائغة، لدى جمهور القراء العام، لأن البرنامج القومى النزعة اقتضى ببساطة أن يقوم الأكاديميون والفيلولوچيون باكتشاف وتوثيق ماضى الأمة، وليس أن يجعلوا ترجمات التراث القروسطى مقروءَة(٢٨).

وتمثلَ عامل حاسم ثالث من عوامل تباعُد الترجمات الأدبية والأكاديمية فى حركة اللغة الآيرلندية. وقد افترض **دوجلاس هايد** (حاذيا حذو **د. پ. موران** D. P. Moran) أن اللغة الآيرلندية والثقافة الآيرلندية يمكنهما وحدهما تمييز آيرلندا كأمة وحماية الآيرلنديين كشعب من أنْ يصيروا "بريطونيِّين غربيِّين". وتعكس هذه النظرة أيديولوچية رومانسية للقرن التاسع عشر بشأن النزعة القومية، الاعتقاد بأن ما هو مميِّز فى تراث

أمة هو لغته، وهى شرط لا غنى عنه للطابع القومي[٢٩]. ويؤثر توجُّه كهذا فى مشروع الترجمة بصورة مباشرة لأنه يتضمن أن مغزى النصوص فى اللغة القومية غير قابل للترجمة إن شئنا الدقة. وهذا موقف اتخذه **هايد** فى الحقيقة عندما قاوم فى البداية ترجمة *The Love Songs of Connacht [أغانى الحب من كوناهد]*، موافقا على مطالب الترجمة فقط بعد شيء من الاقتناع.

صارت حركة اللغة الآيرلندية حجر الزاوية للنزعة القومية، وجرى إدراج بلاغتها ضمن الروح الأوسع لحركة **شين فين** Sinn Féin[٣٠]، حيث تمثل الاستنتاج المنطقى فى أنه فى آيرلندا يجب أن تفسح اللغة الإنجليزية مجالا للآيرلندية. ونتيجة لذلك انتهت اللغة الآيرلندية بوصفها كذلك بتبوُّأ مركز مميَّز فى النسق الثقافى، خاصة أثناء الفترة بين ١٨٩٠ و ١٩٢٢، غير أن الفرضيات المسبقة لحركة اللغة تواصلت وشكلت سياسة عامة فى الدولة الآيرلندية خلال جانب كبير من القرن العشرين. وقد أثرت هذه النظرات فى التراث الأكاديمى لترجمة النصوص الآيرلندية المبكرة بطرق شتى. أوَّلا، ساعدت فى تفسير الحرْفية المتطرفة للترجمات الأكاديمية، هذه الحرفية التى تشدد فى الحقيقة على اللغة الآيرلندية **بوصفها** لغة؛ فى حالات كثيرة، كما فى المثال المأخوذ من **ستوكس** أعلاه، ولكنْ المتواصل حتى أواخر القرن العشرين كذلك (على سبيل المثال فى ترجمات **سيسيل أوراهيللى** لـ *"تويِنْ بو كوليني"*)، كانت الترجمات فى الحقيقة ترجمات تفسيرية، تهدف بصورة رئيسية إلى شرح النص الآيرلندي، ناقلة، بهذه الطريقة، النحو Syntax الآيرلندى وسمات لغوية أخرى للغة الآيرلندية إلى الإنجليزية. وتجعل مثل هذه الحرْفية كثيرا من الترجمات الأكاديمية صعبة القراءة للغاية إلا بالاقتران مع نصوص المصدر الآيرلندية، والاحتفاظ بذلك بأسبقية المصادر الآيرلندية واللغة الآيرلندية عن طريق إعادة القارئ بصورة مستمرة فى الحقيقة إلى النص الآيرلندى.

وعلاوة على هذا فإن الترجمات يجرى تقديمها فى كثير من الأحيان فى التراث الأكاديمى باعتبارها تابعة أو ملحقة بوضوح للنصوص الآيرلندية -فهى تنشر كملاحق، مطبوعة ببنط طباعى أصغر، أو موضوعة بعد الأصول، بالإضافة إلى أنها تكون فى شكل الترجمة المقابلة facing format، فلا يجرى تقديمها كنصوص غير مصحوبة قائمة بذاتها، أو أصلية. وتأثير حركة اللغة واضح فى حذف الترجمة كليةً- على سبيل المثال فى مجلدات السلسلة الآيرلندية القروسطية والحديثة، التى ينشرها معهد دبلن للدراسات المتقدمة والتي تحذف الترجمات، أو فى فجوة الخمسين سنة فى ترجمة *"توينْ بو كولينْيِى"* إلى الإنجليزية وفقا لترجمة **جوزيف دنّ** فى ١٩١٤. كما تفسر أسبقية الآيرلندية كلغة مفارقات مثل ترجمات **سيسيل أوراهيللى** لـ *"توينْ بو كولينْيِى"* المترجمة فعليا على مستوى الكلمة والعبارة بقدر ما يتلاءم النحو والقواعد، ولكنْ التى تستعمل الأشياء الاعتيادية الأكثر عادية لنقل مفردات المعجم -بما يتضمَّن أن قرّاء ترجماتها سيستعملون النص المصدر كمرشد إلى السرد وسيعرفون النطاق الدلالى [السيمانطيقى] للوحدات المعجمية [ليكسيمات] lexemes الآيرلندية التى يشار إليها ولكنْ دون إحلالها أو تمثيلها تماما بوحداتها المعجمية الإنجليزية(٣١). ولهذه الأسباب المتباينة كثيرا ما يكون للترجمات الأكاديمية للنصوص الآيرلندية المبكرة مكانة مختلفة تماما عن مكانة النصوص المصدر؛ ذلك أن النصوص الأدبية تجرى ترجمتها إلى نصوص غير أدبية وتُحيل الترجمات بطريقة ما إلى المصادر الآيرلندية أكثر مما تمثلها. وعلى هذا فإن جوانب إجرائية وتفويضية بعينها للترجمة تعجز عن التحقق فى هذا التراث الترجمي(٣٢).

وكانت الترجمات الأدبية أقل تأثُّرا بحركة اللغة الآيرلندية، غير أن بعض التأثير ينعكس فى تطور التعابير الاصطلاحية الأنجلو-آيرلندية -صيَغ تركيبية للُغة الإنجليزية المكتوبة التى تدلّ فى وقت واحد على تميُّز الآيرلندية

كلغة بالإضافة إلى خصائص لهجات الإنجليزية المنطوقة فى آيرلندا، تعابير اصطلاحية تقوم بتشييىء تحدٍّ للكولونيالية الإنجليزية والهيمنة الثقافية وبالإشارة إلى هُجْنة الثقافة الآيرلندية[٣٣]. ويحافظ استعمال التعبير الاصطلاحى الأنجلو-آيرلندى فى ترجمةٍ على جوانب نص المصدر الآيرلندى -تشمل سمات بعينها للفونولوچيا، ومفردات المعجم، والتعبير الاصطلاحى، والنحو. والتعابير الاصطلاحية الأنجلو-آيرلندية تمثل، جزئيا، وسيلة لتطوير خطابات آيرلندية متميزة ضمن إطار عمل اللغة الإنجليزية- للمحافظة على قِيَم حركة اللغة دون التخلى عن الإنجليزية. وهذه التعابير الاصطلاحية، التى طوّرها بغرض الترجمة كلٌّ من **دوجلاس هايد** و **أوجوستا جريجورى**، انتهت إلى أن يجرى استعمالها فى التأليف الأدبى من جانب **هايد** و **جريجورى**، و **سينج**، و **ييتس** (بمساعدة **جريجورى**) ، وآخرين[٣٤]. وعلى مستوى اللغة، يدلّ استعمال التعبير الاصطلاحى الأنجلو-آيرلندى فى نص أدبى على أن هذا العمل ترجمة من الآيرلندية؛ ومثل كتابات القرن العشرين ما بعد الكولونيالية من مناطق أخرى من العالم، يصير نصّ أدبى كهذا، إنْ جاز القول، ترجمة لنفسه، ترجمة ليس لها نصّ مصدر[٣٥]. ويتميز عمل أدبى من هذا النوع ضمنيا بأنه ترجمة زائفة، وتتفادى ترجمة تستعمل التعبير الاصطلاحى الأنجلو-آيرلندى مشكلات الفصاحة والتقريب من الإدراك العام، دائما على أساس واقع أنها ترجمة فى حد ذاتها وأنها تمثل لغة أخرى وثقافة أخرى. وكان هذا جزءا من تأثير سِجلّ ترجمة **جريجورى** فى *Cuchulain of Muirthemne* *كوهولين مورثيفنه*، وهذا عنصر مهمّ من عناصر القوة السياسية لإنتاجها، جزء من مقاومة الكولونيالية البريطانية فى آيرلندا. واختيار كل من حركة اللغة الآيرلندية و **جريجورى** للهجة هيبرنو-إنجليزية [آيرلندية-إنجليزية] ينبغى فهمه على أنه يمثل إستراتيچيات لمقاومة سيادة علاقات القوة المشفرة داخل ذات لغة المستعمِرين الكولونياليين[٣٦].

وينعكس أثر أخير لحركة اللغة على الترجمة الأدبية فى محاولة بعض المترجمين الأدبيين مثل **كلارك** و **كينسيلا** أن يعيدوا إنتاج الأبنيـة الـشكلية الآيرلندية، بما فى ذلك سماتٍ للعروض الآيرلندى، فى الترجمات بالإضـافة إلى أعمالهم هُمْ الأدبية. ويمكن تتبّع هـذا الـدافع فـى تطويعـاتٍ لـلأدب الآيرلندى، على سبيل المثال فى محاولة تمثيـل سـمات متباينـة للبحـور المقطعية الآيرلندية حتى منذ أعمال **دنيس فلورانس ماكارثى** و **أوبـرى دو فيرى**. والواقع أن شحذ هذه الممارسة لم يقم فقط بإثراء الترجمات الإنجليزية للنصوص الآيرلندية، فقد صارت أداة جبارة فى النظرية الجماليـة لـلأدب الأنجلو-آيرلندى بوجه عام، واستُعملت، بين أشياء أخرى، لتحويـل كامـل مفهوم القافية فى شعر اللغة الإنجليزية الحديث. وهذه حالـة مـن أحـوال الديالكتيك فيما يتعلق بالشكلية بين الترجمة والإبداع الأدبى الذى نوقش فـى الفصل السابق.

ويبيِّن تأثير مطبوعات **ماكفرسون**، والنزعة القومية الآيرلندية، وحركة اللغة الآيرلندية، على ترجمة النصوص الآيرلندية المبكرة إلى الإنجليزية أن شروطا تاريخية متماثلة أثمرت نتائج مختلفة جدا بين المترجمين الأكاديميين والأدبيين. وفى كل تراثٍ للترجمة كان يجـرى تفـضيل جوانـب مختلفـة للنصوص فى الآيرلندية المبكرة فى الترجمة؛ ولم يكن من الممكن لأى جانب وحده من هذه الجوانب أن يفسر الاختلافات الجذرية بين سلالتى الترجمـة، غير أن تسلسل مجموعة من التوجُّهات الكنائية المختلفة فى كل حالة انتهـى إلى تباعُد كبير. وكانت النتيجة أن هاتين الـسلالتين لترجمـة النـصوص الآيرلندية المبكرة إلى الإنجليزية صارتا مستقطَبتَيْن. صـارت الترجمـات الأكاديمية تنحرف صوب حرْفية مؤلمة؛ وتحركت الترجمات الأدبية فى اتجاه الاقتباس والتطويع الحُرّ اللذيْن تحولا بصورة تدريجية إلـى إبـداع أدبـى. والمحصلة مجموعتان من المترجمين -فى الحقيقة مجموعتان من المثقفين-

فى نهاية المطاف بنفس الجمهور ونفس المصالح، تعملان فى سبيل ترويج التراث الأدبى الأيرلندى. غير أن هاتين المجموعتين كانتا منقسمتين فيما يبدو كثيرا، كما كان الغاليون منقسمين ضد روما، أو الآيرلنديون ضد الساسَيناك(٢٥) فى القرن السابع عشر. ولعلنا، بالتالى، نعتبر هذا الاستقطاب حالة نموذجية تعزز الثنائيات التقليدية لنظرية الترجمة: حرْفية ضدّ حرّة، متكافئة شكليا ضد متكافئة ديناميكيا، وافية ضد مقبولة، وهكذا وهكذا إلخ.

على أن استقطاب الترجمات الإنجليزية للأدب الآيرلندى هو من نواح كثيرة ظاهرى أكثر منه حقيقيا. وإذا نحن عُدْنا لننطلق من خصوصيات هذين التراثين للترجمة لنعيد التفكير فيهما للحظة، يمكن أن نرى أنهما متكاملان فى وظائفهما وحتى متكافلان symbiotic. ويعنى هذا أن تراثى الترجمة معا يشكلان نسقا وحيدا للترجمة، التى هى بدورها نسق فرعي subsystem لتعدد الأنساق polysystem الأدبي(٣٧). وبالتالى فإن وجود تراث قوى للترجمة الأدبية، على سبيل المثال، يمكن وحده أن يساعد على قراءة نصوص لاستعمال الجمهور العام، بالإضافة إلى قراءات وتطويعات تفسيرية لإرشاد فهْم المتخصصين للمحتوى الأدبى للنصوص المصدر الآيرلندية وفهْم الجمهور للمحتوى الأيديولوچى لنفس النصوص، مما سمح للدارسين الأكاديميين للأدب الآيرلندى المبكر بالاكتفاء بترجمات شارحة. والواقع أن مهمة ترويج النصوص، وترسيخ جدارتها الأدبية ومركزيتها الثقافية، وتطوير جمهور عريض، وتفسير المحتوى، قام بها إلى حد كبير مترجمون ومُعِدّون (مُقتبِسون) أدبيون غير أكاديميين. وبصورة مماثلة فإن وجود تراث أكاديمى حرفى للترجمات والطبعات بترجمات مقابلة (مع الحيلولة دون نوع

25: الساسَيناك Sassenach: شخص إنجليزى (عادة: تعبير ازدرائى) وهى كلمة جيلية إسكتلندية وآيرلندية مشتقة أصلا من كلمة Saxon من الكلمة اللاتينية Saxones –المترجم.

المناظرة التى تطورت حــول **ماكفرســون و إيرســارت دو لا ڤيلماركيــه** والاحتفاظ بتفوق الأيرلندية كلغة) مكّنَ الحركة الأدبيــة فـــى آيرلنـــدا مـــن الانخراط فى ترجمات واقتباسات حرة، ومن الترجمة فى المقام الأول بقصد التضمينات الأيديولوجية وبولاءٍ للنزعة القومية الثقافية، ومن القيام بتطـــوير حركة أدبية أدمجت المادة الآيرلندية فى أشكال جرى تطويعها بشدة وركزت على التجديد الشكلى واللغوى فى الإنجليزية. وسهّلَ تكافُل هــذين التــراثين للترجمة توازُنًا بين نصفى التراث المزدوج لآيرلندا.

والحقيقة أن النظريات المبنية على الثنائيات صارت إشكالية بــصورة متزايدة فى مناخ فكرى ما بعد بنيوى poststructuralist. فقد ظهرت أســس وَسَطيَّة، وإمكانيات بديلة، ومواقف كِلا/و both/and فى دراسات الترجمـــة، وكذلك فى ميادين فكرية أخرى. ولم يَعُدْ يُقْنع الانقسام البنيوى إلـــى النِّـــيء والمطبوخ: تثبت الخبرةِ فى مطابخنـــا نفـــسها خيـــارات أخـــرى. النِّـــيء، والمطبوخ، والفاسد. والنيء والمطبوخ، والمحروق. والنيِّء، والماريناد[٢٦]، والمطبوخ. والنِيء، والمخمَّر، والمملّح، والمخلّل، والمجفّف، والمطبوخ. أو، عندما تكون الأمور *كما ينبغـــى* *à point*، النِّـــيء–و–المطبـــوخ row-and-cooked على الوجه الأكمل. وفى الشئون الثقافية مثل الترجمة لا يـــستطيع المرء أن يعمّم انطلاقا من المنطق الكلاسيكى كما أنه لا يمكنـــه أن يطبِّـــق قانون الوسط المرفوع excluded middle: هنـــاك منطـــق غـــامض يحكـــم دراسات الترجمة كما يحكم معظم المعارف التى تقوم بتحليل الثقافة.

وعلاوة على هذا فإن الترجمة مثل أشكال أخرى للكتابة ممارسة أدبية. وقد أثبت سوسيو – لغويُّون مثل **ديل هايمز** Dell Hymes أنه لا يمكن تكوين

26: ماريناد: marinate بالإنجليزية و marinade بالإنجليزية والفرنسية: اللحم أو السمك، إلـــخ المنقوع فى النبيذ، الخل، الزيت، التوابل، إلخ قبل الطبخ، أو هذا النقع ذاته أو هذه الخلطة التى يتمّ النقع فيها –المترجم.

رأى بشأن ممارسات الاتصال، بما فى ذلك الممارسات الأدبية، عن طريق معايير الكفاءة وحدها. فالنص بمفرده يقول القليل جدا: يجب أن يعرف المرء السياق، والمعنى الثقافى للنص أو وظيفته، والارتباط بين النصوص والأبنية الاجتماعية، وشبكة التناص، وهكذا وهكذا إلخ. ويجب دراسة هذه العوامل فى تقييمات الترجمة وفى تقييمات الترجمات كذلك[٣٨]. وقد تكون للاستقطابات البادية من وجهة نظر شكلية أوجه شبه وظيفية أو تواصلية communicative. وبالتالى فإن المرء يجب، فى أى استقصاء للنظرية الأدبية التاريخية، أن يدرك أن مجموعة نوعية من الظروف التاريخية لا تنتج بالضرورة ممارسة موحَّدة بين المترجمين أو، بقدر ما يتعلق الأمر بهذا، بين أى مجموعة من الممارسين الأدبيِّين. وبالتالى فإن تحليلا تاريخيا لأى مجموعة فرعية من الترجمات فى نسق أدبى لن يكون دائما تنبئيا أو انعكاسا للنطاق الكلى لممارسة الترجمة. وتشكل الترجمات نسقا فرعيا ضمن تعدد الأنساق الأدبى؛ ويمكن أن يكون ذلك النسق للترجمة موحَّدا نسبيا أو يمكن أن يكون، بصورة أكثر نموذجية، متمايزا أو، حتى، كما فى نسق الترجمة الآيرلندى، مستقطَبًا، يعكس مختلف التوجُّهات الكنائية المتجسدة فى الترجمات ذاتها. ومع هذا، فكما هو الحال مع تراثى ترجمة الأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية، يمكن أن يعمل هذان التراثان المتباعدان أو المتناقضان فى ظاهر الأمر بطرق متكاملة ومتكافلة ضمن النسق الأدبى بمجموعه. وعلاوة على هذا، من المهم أن نعرف موقف المترجمين الأفراد فى النسق الأدبى ككل لنكون قادرين على فك شفرة وظيفة ومغزى ترجمات محددة وممارسات ترجمية محددة، ويجب أن يطرح المرء شبكته واسعةً جدا، آخذا فى اعتباره الشذوذات والأمثلة المضادة الظاهرية، لكى نفهم طبيعة ممارسات الترجمة، وموقفها، ووظيفتها فى أى زمان أو مكان محدَّد.

ومع قيام النقد بإعادة فحص ثنائيات البنيوية وبالبحث عن بدائل ما بعد بنيوية، تكون للاستنتاجات التى تم التوصل إليها هنا تضمينات أوسع. وفى المناقشات عن ترجمة وتحليلات ترجمة محددة فإن بدائل الثنائيات التقليدية للخطابات المتعلقة بالترجمة -حرْفية/حرة، تكافؤ شكلي/تكافؤ دينامى، وافية/مقبولة، سلِسة/مقاوِمة- ستأخذ فى اعتبارها ليس فقط الإستراتيجيات الخطابية للترجمات، وهى اختيارات يمكن رسم خريطة لها فى المستويات الجزئية لاختيارات الكلمات، بل أيضا ما هو أوسع من ذلك من سياقات وأُطُر عمل، واستمرارات، وتكافلات. وعلاوة على هذا، فمن هذا المنظور، كما يمكن أن نرى فى تحليل الترجمات باللغة الإنجليزية للأدب الآيرلندى، تحكم مسألة الكنائيات طبقات الترجمة بكاملها، وليس فقط النصوص الفردية أو المترجمين الأفراد. وتماما كما أن الثنائية إشكالية كنمط لفَهْم أى ترجمة محددة وأى عملية فردية للترجمة، فإن الثنائية إشكالية فى مقاربة لجسم [مجموع] ترجمة، ولتاريخ ترجمة، وللعملية التاريخية للترجمة. على أن فَهْم الطرق التى تشكِّل بها الترجمات، مهما بدت مستقطَبة، نسقا ضمن تعدد الأنساق الأدبى يقدّم إطار عمل يسمح بتحديد وشَغْل البلدان غير المكتشفة فى الوسط.

١: تبدأ قصة *The second Battle of Mag Tuired ["معركة ماچ تويريذ الثانية"]* بصدور حُكْم بأن ملك "تواثا دى دانانْ" The Túatha Dé Danann، **نوادو** Núadu، غير مؤهَّل للحُكْم لأن يده أصيبتْ فى معركة "ماچ تويريذ" الأولى وذلك لأن الأهلية لمنصب الملك مشروطة بالكمال البدنى والخلوّ من كل عيب. وعلى سبيل تسوية نزاعٍ بشأن منصب الملك، يتمّ اختيار **بريس** Bres ("العظيم، القوى، الوسيم، الجميل" ولكنْ أيضا بحُكْم الجناس homonymically "القتال، الصَّخب") مَلِكًا؛ وهو ابن امرأةٍ من "تَواثا دى دانانْ"، ورجلٍ من الـ "فِوفوري"، دون أنْ يعرف هو أو غيره. وفى عهد **بريس** ينقلب النظام الاجتماعى: الجزية تُدْفَع للـ "فوفوري"، الآلهة الحاكمة والآلهة المحاربة السَّامية يجرى اضطهادها بإسناد العمل الوضيع إليها، رؤساء القبائل لا تُقام لهم ولائم باللَّحم والجعة، ولم تَعُدْ هناك مباريات شجاعة، ولا تتمّ مكافأة الشعراء ومُقَدِّمى التسلية.

فى الوقت نفسه تُستعاد أهلية **نوادو** لمنصب الملك بطريقة عجيبة على يد معالج يجدِّد يد **نوادو**. وتطالب "تَواثا دى دانانْ" باستعادة منصب الملك من **بريس**، غير أن هذا الأخير يستغيث طالبًا النجدة من أقارب أبيه (الذى كشفتْ له أُمُّهُ عنه)، الـ "فوفوريِ"، فى محاولة للاحتفاظ بالمُلْك. ويحشد كلٌّ من الـ "فوفورى" و "تَواثا دى دانانْ" حشدًا كبيرا من قواتهم. ويتخلَّى **نوادو** عن مطالبته بالمُلْك لصالح تَرشيح شاب آخر، **لوج** Lug، وهو ابن رَجُلٍ من "تواثا دى دانانْ" وامرأة من الـ "فوفوري"، هى ابنة الزعيم القَبَلِي العظيم بالور Balor. وتدور معركة كبرى بين الـ "فوفورى" و "تواثا دى دانانْ"، يجرى فيها استخدام قدرات رائعة كثيرة من الجانبيْن. وتنتصر "تواثا دي"، غير أنها تعقد السلام مع الـ "فوفورى" الذين يوافقون على تعليم "تواثا دى" كيف يحرثون، وكيف

يبذرون، وكيف يحصدون، كوسيلة للتسوية. وتنتهى الحكاية فيما تنطق إلهة الحرب بنبوءة مؤدّاها أنه رغم سلام هذه اللحظة، ستعود الفوضى من جديد.

وتمثل *"معركة ماج تويريذ الثانية"* النَّصَّ الباقى الأكثر أهمية من الميثولوجيا الأيرلندية. وهى تمثل نسخة مطابقة للحكاية الهندو-أوروبية الخاصة بمعركة آلهة النظام ("تواثا دى دانانّ") ضد آلهة الفوضى (الـ "فوفوري")، وكذلك صراع الآلهة الحاكمة والآلهة المحاربة مع الآلهة الزراعية. ومن الجلى أنها أيضا أسطورة تدعم أصل الخط الأبوى.

٢: الـ **داجذا**، "إله الخير"، إله حاكم، وهو معروف أيضا باسم **إيوهيذ أولاثير** Eochaid Ollathair [= Eochhaid the Great Father = إيوهيذ الأب العظيم] و **رواذ روفيسا** Rúad Rofessa [= The Mighty One of Great Knowledge = (الإله) القوى العظيم المعرفة]. ورغم قِطَعٍ فى النصوص المبكرة يبدو أنها تسخر من الـ **داجذا**، يجرى تقديمه باعتباره مالك مِرْجَل أُخْرَوِى لا يُستنفد من الوفرة؛ ويتمثل أحد نُعُوته فى أنه يملك هراوة، يقتل أحد طرفيْها الشخص الذى تضربه ويقوم طرفها الآخر بِرَدِّ الشخص إلى الحياة من جديد (قارنْ AIT 229).

٣: مع دَمْجهم فى كثير من الأحيان مع "فير بولج" Fir Bolg [أحد الأجناس التى عاشت فى آيرلندا قبل قدوم "تواثا دى دانانّ"] فى النصوص المبكرة، يمثل الـ "فوفورى" شخوصًا أُخْرَوِيّة مُبْهَمة إلى حدّ ما ترتبط بالفوضى والاضطراب. وفى *"معركة ماج تويريذ الثانية"* يضطهدون ويقاوِمون "تواثا دى دانانّ"، آلهة النظام، ومن هنا يمكن النظر إليهم على أنهم نسخة مطابقة لآلهة الفوضى التى نجدها فى كثير من الثقافات الهندو-أوروبية. ويعمل الـ "فوفورى" فى نفس النص كآلهة زراعية تقوم بتعليم "تواثا دى دانانّ" أسرار الزراعة.

٤: توجد طبعة حديثة للقطعة فى Gray 1982:46؛ و يختلف ترتيب الجملة فى الفقرة الأخيرة اختلافا طفيفا فى الطبعتين.

٥: الحذوف والأقواس من وضْع **ستوكس**.

٦: مثل هذه الترجمات مثال على نمط الترجمة الذى يسمِّيه **إيويانج** (Eoyang 1993:192f.) الترجمة لقارئ يجهل لغة الأصل contingent، ترجمات ليست فى الواقع نصوصا مُكتفية ذاتيًّا self-sufficient.

٧: فى التراث الآيرلندى المبكر كان مفهوم منصب المَلك المقدَّس يدور حول زواج الملك من إلهة تمثل إقليم القبيلة؛ وكان من شأن زواج ملائم بين الملك والإلهة أن يكفل خصوبة الأرض والناس، والطقس الجيد، والرخاء، والسلام. والإلهة فى هذا النمط نموذج أصلى أسطورى، يُشار إليها فى العادة باعتبارها السلطة العليا Sovereignty، بسبب الاسم الصريح الذى يُطلَق عليها فى إحدى الحكايات القروسطية *Echtra Mac nEchach Muigmedóin* [= The Adventure of the Sons of Eochaid Muigmedón = *مغامرة أبناء ايوهيذ مويجمِّيدون*] (انظرْ AIT 508-13). وكانت السلطة العليا فى الحكايات والتجلِّيات التاريخية الفعلية ترمز ليس فقط إلى الأرض بل كذلك إلى السيطرة التى كان يمارسها الملك ذاته.

وفى الحكايات الأسطورية يجرى فى كثير من الأحيان تقديم الإلهة باعتبارها تُضفِى الشرعية على حُكم الملك عن طريق إعطائه شرابًا من الجعة أو مشروبًا آخر. كما أن الأساطير الكلتية حول السلطة تتميَّز أيضا بموتيف *Puella senilis*: السلطة العليا كساحرة عجوز يتجدَّد شبابها عن طريق الزواج من مَلِك جديد شاب فتتحوَّل إلى شابة حسناء. للاطلاع على مناقشة تفصيلية عن السلطة العليا، انظرْ Mac Cana 1970:94-95, 117-21;

Breatnach 1953; Clark 1991:109-85; M. Tymoczko 1994b:100-101 ومواضع أخرى؛ ومصادر استشهدنا بها.

٨: طبعة وترجمة جــراى (Gray 1982) للقطعـــة، اللتــين حــذفهما ستوكس، موجودتان فى الملحق ١.

٩: هذه الكلمة يمكن استعمالها عن المظهر بمعنى "ذو مظهــر غيــر جذاب، بشع، قبيح"، غير أنها يمكن أيضا أن تُحيل إلى أوضـــاع وأفعـــال أو خصال أخلاقية بمعنى "غير ملائم، غير محتشم، مُخزٍ".

١٠: ربما كان علينا أنْ نفهم أن الـ داجذا كان مضطرًا إلى أنْ يأكل كلَّ شيء يُقدَّم له، حتى لا يوجِّه إهانة إلى كرم ضيافة الـ "فوڤورى" فيبرِّر بــذلك قتله على أيديهم.

١١: يناقش ميرسييه (Mercier 1962:ch. 2) العلاقة بــين الأســطورة والعناصر الكوميدية الفانتازية فى النصوص الآيرلندية المبكرة.

١٢: يجرى تصوير لشخصية موريِّجان فى كثير من الأحيان على أنها واحدة من ثالوث إلهات الحرب؛ وهى تملك القدرة على التحوُّل إلى غراب أو غُدَّاق أسحم، يقتات على قاذورات ساحة المعركة. وقد جرى تفسير الأصـــل الإيتيمولوچى لاسمها على أنه يعنى "الملكة الشبح" أو "الملكة العظيمة". ومثل الإلاهات كلتيَّات كثيرات، كانت موريِّجان على صلة بكــلٍّ مــن الخــصوبة والدَّمار، وهى مرتبطة أيضا بالنبوءة، والقَدَر، والهلاك.

١٣: حول هذه الجوانب لشخصية موريِّجان وشخصيات أنثوية أخـــرى فى الأسطورة الآيرلندية، انظرْ: Brown 1975; Mac Cana 1970:66, 85-91; A. Ross (1967) 1974:ch. 5; M. Tymoczko 1985b, 1994b:99؛ ومصادر استشهدنا بها.

١٤: فيما يتعلق باستعمال الإحياء الأدبى الأيرلندى لشخصية **مورِيجان**، انظرْ، على سبيل المثـــال، -Standish O'Grady: *History of Ireland* 1878 80:2.139-44 and Yeats: *Death of Cuchulain*. Cf. Claek 1991:21-105.

١٥: نوقش بإسهاب كبير فى الفصل ٧ ولاء القومـــويِّين الآيرلنـــديِّين للأخلاق الفيكتورية، التى كانت متفقة إلى حد كبير مع الأخلاق الكاثوليكيـــة، وأثر هذا الولاء على الترجمة.

١٦: قد يكون هذا الالتزام مرتبطا بالخطابات المعاصرة بـــشأن التقيُّـــد بآداب المجتمع والذوق الجيِّد فى الترجمة؛ انظرْ Venuti 1995:71-74, 97.

١٧: انظرْ أيضا Thompson [1967] 1972: 4-6.

١٨: كانت تلك فترة "الجميلات الخائنات" les belles infidèles. قـــارنْ Bassnett 1991:58ff.; Nida 1964:17; Venuti 1995:65; de Lotbinière-Harwood 199:20, 99.

١٩: يُشير المترجمون الأدبيون من أمثال **جريجورى** فى كثيـــر مـــن الأحيان إلى مواصفات مصادرهم، بما فى ذلك مصادر مخطوطاتهم، وحتى **فيرجسون** احتاج دائما إلى مصدر مكتوب لإعداداته الشعرية لسرود آيرلندية (Denman 1990:8).

٢٠: ضمن أفكار إطار عمل القرن التاسع عشر بشأن الهوية القوميـــة، كان من المهم أنْ يكون لشعب ما تراث لغوى وثقافى مستقلّ إنْ كانوا يرغبون فى أنْ يطالبوا بالاستقلال السياسى. وكان امتلاك أو تأسيس تارخٍ قومى ســـمة مميَّزة لفترة ما قبل الاحتلال الفيكتورى (Denman 1990:148ff., L. P. Curtis 1968:102) وكانت مثل هذه الاهتمامات هـــى الـــدافع وراء طبـــع برنـــامج الأكاديميِّين المبكرين مثل **يوچين أوكارى** و **چون أودونوڤان**. ويلاحظ **ل. پ. كورتيس** (L. P. Curtis 1968:86, 94) أن خُطَب المعارضـــة فـــى البرلمـــان

البريطانى حول الحُكْم الوطنى Home Rule لآيرلندا أكدتْ غايتهم عن طريق إنكار أن تكون آيرلندا أمة بوسعها أن تشير إلى تاريخ موحَّد.

٢١: فكِّرْ، على سبيل المثال، فى لغة تطويعات **أوجريدى** (O'Grady 1878-1880)، وكذلك بالإشارة الصريحة إلى **موريس** Morris فى De Vere 1882:xx.

٢٢: جرى فى الحقيقة تفنيد هذه الحركة لتطوير أدب آيرلندى باللغة الإنجليزية داخل الحركة القومية من جانب عناصر حركة اللغة التى شجَّعتْ عودةً إلى اللغة الآيرلندية باعتبارها اللغة الأولى للبلاد، كما سوف نناقش أدناه. انظرْ O'Leary 1994 للاطلاع على أمثلة محدَّدة.

٢٣: حول مسائل استقلال الأنساق الأدبية وتكافُلها، انظرْ Even-Zohar 1990:27-72, 79-83, 97-110.

٢٤: Even-Zohar 1990:45-51; Toury 1982:27; Toury 1984:77, 81ff., ; Toury 1995: 40-52; Kálmán 1986: 117.

٢٥: لاحظْ أن التناصّ يمكن أنْ يقتضى تكرار كلٍّ من الشكل والمحتوى؛ انظرْ، على سبيل المثال، المناقشات فى Plett 1991. وحول ممارسات **جويس** التناصيَّة فى نزعته الشكلية، انظرْ M. Tymoczko 1994b.

٢٦: Tymoczko 1994b؛ قارنْ الحالة ٣ عند **كالمان** Kálmán 1986. ويلاحظ **تورى** (Toury 1984:83) أن ظاهرة الترجمة الزائفة ليست نادرة، غير أنها "فى الأدب الحديث ليست موضوعة فى العادة فى النسق المكرَّس، وبالتأكيد ليس فى المواقف الرئيسية بداخله". ويبقى إنتاج **ييتس** مثالا مضادًّا لرأى **تورى**، ذلك أنه رئيسى بالنسبة لكلٍّ من الأدب الأنجلو-آيرلندى والمعيار المكرَّس لأدب اللغة الإنجليزية ككلٍّ فى القرن العشرين.

٢٧: كما أن الأثر القوموى على الترجمة قامت بتعزيزه بالطبع فيما بعد فى القرن العشرين نظرية وممارسة **عزرا باوند** للترجمة؛ وتأثير آراء **باوند** محسوس فى حالة **ييتس** و **جويس**، غير أنه كان له أثر واسع على خلفائهما الأدبيَّين كذلك.

٢٨: حاذيًا حذو **بروك** ولكنْ من خلال العمل فى مجال الأدب الآيرلندى الحديث، يمثل **دوجلاس هايد** واحدًا من تلك القلة من المترجمين اللاحقين الذين قاموا بكلٍّ من طبع النصوص الآيرلندية والإصرار أيضا على القِيَم الأدبية فى الترجمات.

٢٩: قارنْ .Even-Zohar 1990:151ff وقد قام **د. پ. موران** بنحْت عبارة West Briton "البريطونى الغربي"؛ حول آراء **موران** السياسية، انظرْ .Tompson [1967] 1972:64-65; C. O'Brien [1994] 1995:32-37 ويناقش **فوستر** (Foster [1988] 1989:311-12) صعوبات تعريف النزعة القومية الآيرلندية ضمن هذا الإطار المعرفى للنزعة القومية الأوروبية الأسلوب، نظرًا لواقع أنه كان قد جرى التخلِّى عن الآيرلندية كلُغة من جانب الغالبية العظمى من السكان الآيرلنديِّين بحلول نهاية القرن التاسع عشر وكانت حتى فى حالة تدهور فى فترة آيرلندا الفتيَّة.

٣٠: حَرْفيًا، "نحن أنفسنا". تنبَّأتْ هذه الحركة، التى صارت فى وقت لاحق، حزبًا سياسيًا، بتطوُّر أو إحياء ثقافة واقتصاد آيرلنديَّيْن مستقلَّيْن.

٣١: للاطلاع على أمثلة محدَّدة، انظرْ الفصل ٦ أدناه.

٣٢: قارنْ .Van den Broeck 1993:49-53; Lefevere 1992a:45, 90-91

٣٣: التعبيرات الاصطلاحية الأنجلو-آيرلندية لا تتمثل ببساطة فى تسجيل الأشكال اللَّهجية للإنجليزية: إنها إبداعات أدبية تجلب سمات الآيرلندية إلى الإنجليزية، مُدْمِجَةً فى كثير من الأحيان سمات أكثر من لهجة

واحدة من لهجات الإنجليزية المنطوقة فى آيرلندا، بحيث تستدعى فى الإنجليزية اللغة الآيرلندية ووضوح الإنجليزية كما تُستَعمَل فى آيرلندا. وقد جرى تطوير التعابير الاصطلاحية الأنجلو-آيرلندية، جزئيًّا لمقاومة تراث شخصية آيرلندى المسرح، ذلك التراث الذى اتخذ الإنجليزية كما يجرى الحديث بها فى آيرلندا كموضوع للفكاهة وحوَّلت الطُرُق الآيرلندية للحديث بالإنجليزية إلى موضوع للاستهزاء من جانب الثقافة السَّائدة.

٣٤: فضلا عن هذا فإن تمثيل اللَّهجات الفعلية للآيرلندية-الإنجليزية ضمن إطار السَّرْد الواقعى صار أيضا سمة مميِّزة للإنتاج الأدبى عند **چويس** وكتّاب آيرلنديِّين آخرين فى القرن العشرين.

٣٥: تشرح **[سامية] محرز** (Mehrez 1992) هذه النقطة، مشيرةً إلى أنه فى بعض الحالات تكتسب الأعمال ما بعد الكولونيالية كامل أهميتها فقط فى الترجمة إلى اللغة القومية للكاتب. انظرْ أيضا Jacquemond 1992:139; M. Tymoczko 1999.

٣٦: تؤكِّد **إنديرا كاراماتشيتى** Indira Karamacheti أنه عندما ينتقل عملٌ من لغة المستعمَر كولونياليًّا إلى لغة المستعمِر الكولونيالى، يمكن إفساد نيَّةٍ تخريبية عن طريق لغة الترجمة ذاتها، "عبر أبنية السيطرة التى تمثل جزءًا لا يتجزَّأ من الإنجليزية"، فى حالة المستعمرات البريطانية. وعلى هذا فإن تصفية الاستعمار الكولونيالى تدخل فى صراعٍ ليس فقط مع الأيديولوچيا، بل كذلك "مع قوة القصور الذاتى العنيدة للغة فيما يتعلق بالدلالة. إن اللغة، بدلا من أن تخدم الرغبة التخريبية، تسيطر عليها فى كثير من الأحيان عن طريق أبنيتها ذات الدلالة على المغزى" (Karamacheti 1995:185). قارنْ Cheyfitz [1991] 1997.

٣٧: يناقش إيفين-زوهار (Even-Zohar 1990:45-51) الأدب المترجَم باعتباره نسَقًا ضمن أى نسق أدبى معلوم؛ وفى رأيه، يتميَّز الأدب المتــرجَم كنسق باختيار النصوص المصدر وباعتماد معايير وسياسات. وأؤكد هنا أن نسق الأدب المترجَم يمكن تمييزه بدوره وفقًا للاستجابة لمختلــف الــضغوط الثقافية الداخلية والخارجية. ومثل هذا النسق للترجمة من شـــأنه أنْ يكــون مترابطًا منطقيًّــا دون أن يكــون متماســكًا (قــارنْ Lakoff and Johnson 1980:37-44).

وفى إنجلترا وفرنسا ربما كانت أنساق ترجمة الأدب القروسطى أقــلَّ تمايُزا لأن ترجمة الميراث القروسطي كان أقلَّ تسييسًا. وعلاوة علـــى هــذا يكون الأكاديميون فى فرنسا فى كثير من الأحيان أكثــر انــشغالا بالحيــاة الأدبية، بما فى ذلك تحديد المعايير اللغوية، والأدبية، والثقافية؛ وربما كـــان من الطبيعى أكثر بالنسبة لأكاديمى فرنسى مثــل بيدييــه Bédier أنْ يُنــتج ترجمات ذات جودة أدبية يكون لها أيضا محتوًى أيديولوجى.

٣٨: انظرْ Horowitz 1995 للاطلاع على مقاربة للترجمة مبنيَّة علـــى إنتاج هايمز.

٥

حول ترجمة لغة ميتة

بالنسبة لشخص مثقل العقل بالانجليزية تغدو عبارة *Táin Bó Cúailnge* *[تــوين بــو كــولينيِ]* غريبة، وغير مألوفة، وأجنبية. وبالنسبة لــشخص تربّى فى آيرلندا تكون نفس النغمة التــى ســمعها دائما؛ إنه يعرفها. ولكن كيف نحدد نغمتها، جَوَّهــا للأجانب؟ هذا لا يمكن عمله ... إنه يختلف فى كل شىء وبصورة كاملة عن طريقة الناس الغربــاء. كما أنه لا يمكن ترجمتها.

ريتشارد هينيبرى، "الإحيــاء الآيرلنــدي"، *الزعيم*، ١٩ يناير ١٩٠٩

Richard henebry,"Revival Irish", *The Leader*, 19 January 1909

فى البدء، قبل أنْ أشقّ طريقى إلى أكثــر– من– تخاطُر (تليپاثى) ، قنعتُ بالإصغاء؛ وسرعان ما كنت قادرا على أنْ "أُدَوْزِن" أُذُنى الداخلية على تلك الأصوات التى كان بوسعى أنْ أسمعها...

سلمان رشدى، *أطفال منتصف الليل*

Salman Rushdie, *Midnight's Children*

يطرح التباين فى الترجمات وفى نطاق إستراتيچيات الترجمة التى بحثناها فى الفصول الثلاثة السابقة معا، مسألة طريقة تقدير قيمة ترجمات بعينها أو، فى الحقيقة، ما إذا كانت بعض التمثيلات التى بحثناها تعتبر ترجمات أصلا. وهذه قضايا أساسية كان على المقاربات الوصفية للترجمة أنْ تنشغل بها. وقبل أنْ نواصل بحث تحليلات نوعية لجوانب أخرى لترجمات الأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية، لنتوقف لنبحث بإيجاز مسألة النظرية المتعلقة باليقين determinacy فى الترجمة. فهل هناك حدود تتعلق بسلامة الترجمة، وناهيك بمنفعتها؟ وهل تعتبر كل الترجمات على قدم المساواة، كما قد تدل، فيما يبدو، دراسات وصفية مدفوعة إلى أقصاها؟ وهل يُوصف أى شيء بأنه "ترجمة" يُعْتَدّ بها فى الواقع كترجمة؟

وأشهر طبعة لوجهة النظر القائلة بأن الترجمة غير يقينية indeterminate قدمها **و. ف. أو. كواين** (1959, 1960) W. V. O. Quine وهى نوع من التكرار المبتذل لنظرية الترجمة التى ظلت على مدى الأعوام تنتزع سيلا متواصلا من الأجوبة. وتنطوى صياغة **كواين**- التى تتخيل عالما لغويا يجد صعوبة فى البتّ فى طريقة ترجمة لغة غير مألوفة- على بعض المواقف والفرضيات الإمبريالية المتصلة بوضع الشعوب المستعمرة كولونياليًّا وترجمة وثائقها الثقافية، ومواقفها المتعلقة، على سبيل المثال، بترجمة الأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية(١). وعلى هذا فإن الموضوع يستحق البحث، وإنْ بإيجاز، فى هذا السياق.

والإمبريالية السطحية التى تنطوى عليها حُجَّة **كواين** الشهيرة واضحة. وليس من المصادفة أن تجربة **كواين** الفكرية experiment عن "الترجمة الجذرية" تفترض ناطقا بلغة من اللغات المتروبوليتانية من المفترض أنها لغة مثل الإنجليزية- يحاول دون مساعدة من مترجم شفاهى interpreter أو مترجم translator (Quine 1960:28)، أنْ يفهم "الغابة" jungle. كذلك فإنه

ليس من المصادفة أن باحث كواين يحاول أنْ يسلك الطريق القصير حول الوسيلة العادية التى يخبر بها البشر أنفسهم عن لغات وثقافات أخرى، أى: قضاء وقت كاف فى البيئة اللغوية الثانية ليغدو المرء ليس فقط ثنائى اللغة بل أيضا ثنائى الثقافة. واستنتاج كواين أن الباحث المتروبوليتانى، "لغوى الغابة" jungle linguist: (Quine,1959;148; 1960:32 and passim) لا يستطيع تمييز الفروق بين المعانى الممكنة لكلمة *gavani* –سواء أكان المعنى هو الأرنب، أو أعضاء الأرنب، أو الطابع الأرنبى rabithood، أو أى معنى آخر– يبدو مقنعا فقط إذا فشل الباحث فى أنْ يوظف أى كمية كبيرة من الوقت فى تعلم اللغة الطبيعية الثانية وفى بحث الثقافة الثانية. ومن المفترض أن مثل هذا الإجراء كما يوجز كواين يمكن فقط أنْ يتبناه – ويتصوره بانى constructor التجربة الفكرية، بالنتائج التى يمكن التنبؤ بها– لأنه لا يعتبر مما يستحق العناء توظيف وقت كثير فى فهم لغة أو ثقافة "الغابة". والواقع أن كواين يسلم بأنه توجد طريقة، "وإنْ مكلفة"، يمكن أن ينجز فيها لغوى الغابة ترجمة جذرية: "إنه يمكن أنْ يستقر ويتعلم اللغة المحلية" بحيث إنه "حالما يصير ثنائى اللغة ويتجاوز بالتالى جُمَل الملاحظات، يمكن أنْ يتشاجر مع ابن البلد كأخ" (Quine 1960:47,cf.28).

وقبل أنْ نواصل مناقشتنا إلى مدى أبعد، ينبغى الإقرار فى البداية بأن حجة عدم اليقين indeterminacy عند كواين وفقا لوصفه شخصيا ليس فى المحل الأول عن الترجمة بالمعنى العادى لتلك الكلمة: والحقيقة أنه يمكن توجيه نقد حاد للغاية إلى نظريته من حُجَّة لغوية عادية تدور حول معنى كلمة translation [الترجمة][٢]. وتجربة كواين الفكرية عن "الترجمة الجذرية" مطروحة أصلا كمقاربة لنظرية الإحالة reference، كنظير لانعدامات اليقين indeterminancies فى وضع خرائط تفصيلية فى الاتصال اللغوى الداخلى (داخل لغة واحدة) intralingual (Quine 1960:26-27)، وفى النهاية بقصد

تحسين القدرة على تمثيل اللغة الطبيعية ذات الأنساق الفصيحة formal. ولا شك فى أن التجربة experiment لا صلة لها تقريبا بالترجمة كما تحدث فى الخبرة experience أو مع الممارسات التى نطلق عليها عادة كلمة translation [ترجمة] فى اللغة العادية. وعلى سبيل المثال، يتصور كواين أن الترجمة الجذرية تتعلق بلغة "شعب لم يمس إلى الآن" (Quine 1960:28)، غير أن هذا تطور لم يحدث سوى حفنة من المرات فى نصف القرن الماضى وحتى فى ذلك الحين انتهى إلى أنْ يشمل لغات جرى الإقرار لاحقا بأنها شقيقة للُغاتٍ شهيرة. وعلاوة على هذا فإنه لا مناص من التساؤل عن الطريقة التى يستطيع بها لُغَوى الغابة" فى الممارسة العملية أنْ يستفسر من رُوَاتِه informants عن جُمَل الملاحظات دون أنْ يتعلم "الغابة" والاستفسار منهم عنها بصورة محددة بالطريقة الشاملة التى يتصورها كواين مطلوبة لاكتشاف كل معانى الحفز stimulus أو بالطريقة الطويلة الأمد التى تتطلب تسلسلات زمنية ممتدة (قارنْ Quine 1960:63). ويدل هذا على وجود مشكلة منطقية فى تجربة كواين الفكرية التى تفسد الترتيب التكرارى recursive الطبيعى لتعلم اللغات. وهذه فقط بعض جوانب وجهة النظر التى تُبيِّن أن كواين ليس فى الواقع مهتما بالترجمة كظاهرة *فى حد ذاتها*؛ رغم أنه فى السيناريو الذى يقدمه يستبعد مساعدة مترجم فورى، وهو يسلِّم بأنه حتى فى "أحلك أرخبيلٍ ظلمةً"- مثل ذلك الذى يمكن أنْ يكتب عنه شخص مثل **جوزيف كونراد** Joseph Conrad- "يمكن تجنيد مجموعة من المترجمين الفوريين الرديئين من أشخاص هامشيين" (Quine 1960:28)، مما يجعل التجربة التى يقترحها غير ضرورية. ومن الجلى أن التشديد فى إنتاج كواين ينصبّ على تمثيل اللغة الطبيعية بالأنساق الشكلية، وعلى وجه الخصوص المنطق الرياضى، وليس على أى بحث عن نظرية أو ممارسة *الترجمة* بين لغات طبيعية *فى حد ذاتها*.

وعلاوة على هذا فإن كثيرا من الصعوبات التى يطرحها **كواين** قد ناقشها منذ طرحها لغويون مثل **كاتفورد** Catford، وهى تشكل جزءًا من خطاب اللغويات التقابلية contrastive linguistics، بما فى ذلك المجالات الدلالية (السيمانطيقية) المتباينة (*rabbit vs. rabbit parts/rabbit stages/rabbithood [الأرنب ضد أعضاء الأرنب/مراحل الأرنب/الطابع الأرنبى]*) والتباينات فى سمات إلزامية أخرى للغة. ويشدد على جُمَل "بسيطة" بصورة خادعة تفترض تكثيفات هى نفسها ذات أهمية فيما بين اللغات interlinguistically. وعلى هذا النحو فإذا كانت *gavagai* تمثل منطوقا utterance فى لغة بلا أزمنة، فإنها يمكن أيضا أنْ تتحد فى جمل مثل there was a rabbit [كان يوجد أرنب]، أو there is a rabbit [يوجد أرنب]، أو حتى there will be a rabbit [سيوجد أرنب]، وهى جميعا تمثل مشكلات حقيقية فى *الترجمة*. ويتفادى **كواين** مشكلات مثل نقل [ترجمة] !rabbit [أرنب!] أو lo, rabbit [انظرْ، أرنب]، لأن اهتمامه ينصبّ علىٰ الإحالة reference أكثر منه على مشكلات تمثيل السمات الإلزامية المتباينة للغة (لِنَقْل، الصيغ الفعلية والعلامات المميّزة markers الزمنية)، وهذه مشكلة يتصارع معها المترجمون بالفعل طول الوقت. كذلك فإن مناقشته يمكن تماما أنْ تنشأ بصورة وحيدة اللغة monolinguistically، ومن المهم أنْ نشدد مرة أخرى على أن **كواين** يقدم الترجمة بالفعل كنظير للمسائل الأحادية اللغة intralinguistic التى يبحثها فى مواضع أخرى على طول كتابه، وليس كموضوع قائم بذاته.

وعلى سبيل تقديم تمهيدات، ينبغى أيضا أنْ نلاحظ أن مقاربة **كواين** المحدَّدة للمعنى تبدو عتيقة إلى حد ما فى هذه النقطة. فهو يقترح، كنوع من البديهية، أنْ يكون المعنى "هو ما تشترك فيه الجملة مع الترجمة" (Quine 1960:32) رغم أنه يعلن فى موضع لاحق أنه لا يعرف ماذا عسى أنْ يكون

"نفس الشيء فى المعنى" (Quine 1960:61). ويميل كـواين إلـى مطابقـة المعنى مع قيمة الحقيقة (= الصِّدْق) truth value (Quine 1960:62)، وهـو فَهْم اختزالى جدا للمعنى، ويتعارض مع اتجاه التفكير الذى تم تطويره خلال النصف قرن السابق والذى اتجه فيه علماء اللغويات إلى توسيع صُوَر فَهْـم المعنى لتشمل أشياء مثل أفعال الكلام speech acts ووظائف سوسيو-لغويـة أخرى، وناهيك عن أنماط أخرى أكثر تعقيدا من المواضع النـصية textual والتناصية contextual للمعنى. كما أن من الجلـى أن آراء كـواين يجـب تعديلها فى ضوء المنطق المشوَّش مما يثير الشكوك حول بعض مواقفه التى تقوم على المنطق الكلاسيكى.

ويبنى كـواين تجربته الفكرية حول "الترجمة الجذرية" بحيث يـستبعد إمكانية أى من الثقافة المشتركة أو الميراث اللغوى المشترك بـين المـتكلم و"لغوى الغابة". غير أن تجربته تفشل فى الإقناع بصورة براجماتيـة: لأى ثقافتين بشريتين بعض الخصائص المشتركة ويتضح فى النهاية أن كلّ لُغـة تقريبا تكون مرتبطة بلغة معروفة أخرى بعد الاستقصاء الكـافى. ولغـوى كواين لا يوظف الوقت ليكتشف أيًّا من تلك النقاط المشتركة، ومع هذا فإنـه يريد أنْ يشرِّف الاتصال الأعرج المحقَّق على أساس معـانٍ حـافزة باسـم الترجمة، مبررًا الإهمال تحت عنوان "عدم اليقين". وهذه نظـرة للترجمـة يصوغها فى أفضل الأحوال شخص جاهل تماما بلغة مصدر ومـسلح فقـط بمعجم ثنائى اللغة: نموذج ترفضه بشدة العقود العديدة الأخيرة مـن العمـل على نظرية وممارسة الترجمة. والحقيقة أننا يمكن أنْ نرى عبثية هذا المنهج بأفضل طريقة عن طريق تخيُّل "مقلوبِ" تجربة كواين الفكرية: الحالة التـى يأتى فيها "ساكن غابة محلى" jungle native إلى عاصمة ناطقة بالإنجليزية. إذا كان لمثل هذا "الساكن المحلى فى غابة" أنْ يجد الجملة *rabbit*! غير يقينية فى، لِنقُلْ، مدينة ناطقة بالإنجليزية مثل دبلن، أو لندن، أو نيويورك – والتى

تشير كذلك على قدم المساواة إلى الأرنب، أو أعضاء الأرنب، أو مراحل الأرنب، أو الأرنبية (الطابع الأرنبى) ، أو حتى الغداء الخفيف – فسوف يُطلب منه بإيجاز أنْ "يتعلم اللغة اللعينة" وأنْ يُعَوِّد نفسه على الثقافة، بما فى ذلك حقولها الدلالية، ونماذجها للخطاب المجرد، وأفعال كلامها، وممارساتها المطبخية[٣]. وكما يلاحظ **بورديه** (Bourdieu 1977:1,10) فإن النماذج التى يكون مسموحا بها عند تطبيقها على ممارسات أجنبية تكف عن أنْ تكون مُقْنِعة فيما يتعلق بممارسات أقرب إلى الذات.

ورغم كل هذه الفجوات فى أساس حُجَّة **كواين** وفرضياتها المسبقة فإن آراءه لا يمكن طرحها جانبا ببساطة أو تجاهلها باعتبارها طُرْفة من طرائف نظرية الترجمة. والمخاطرات مرتفعة جدا. وإذا سُمِحَ لأطروحة **كواين** عن عدم اليقين الجذرى من باب التَّوَسُّع بأنْ تبقى أو إذا تَمّ قبولها فإنها تعفى باحثى الثقافة المتروبوليتانية أو المسيطرة من "الغابة" (اقرأ: أى لغة لثقافة مستعمَرة كولونياليًا أو تابعة أو أقلية) من ضرورة إعارة اهتمام وثيق لموضوعهم، ومن أى التزام جادّ بالارتباط بثقافات أخرى بشروطها (وليس فقط من حيث الخطابات السائدة)، ومن أى محاولة ملتزمة للاتصال المحدَّد. فهذه الأطروحة تتغاضى عن اللامبالاة إزاء ثقافات أخرى ذات أحجام ضخمة كإمكانية كامنة. ويسلِّم **كواين** نفسه (Quine 1960:58) بالمشكلة الماثلة فى التسليم بأن "الترجمة المطلقة العنان يمكن أنْ تجعل السكان المحليين يبدون غريبى الأطوار كما يحلو للمرء"، ومع هذا فإن الصعوبة فى حل **كواين** واضحة فى إعلانه الصريح أن أبنية معتقدات السكان المحليين ينبغى تصحيحها: "تفرض ترجمة أفضل منطقنا عليهم" (Quine 1960:58). وفى بعض النقاط تعامل تجربة **كواين** سكان "الغابة " ليس كمجموعة لغوية أو ثقافية مختلفة، بل كصورة للحياة مختلفة وأدنى بصورة غير حقيقية، ومما له دلالته أن **كواين** مستعد، فى بعض النقاط، حتى لأنْ يقوم بإحلال "حيوان

أعجم" محلّ "ساكن الغابة المحلى" (Quine 1960:53)[٤]. ومن المتوقع في موقف كهذا أنْ يُبْدِى شكوكية راديكالية بشأن إمكانية الاتصال، كما كان يمكن أنْ يفعل، لنقُلْ، عن إمكانية الاتصال مع سكان المريخ أو الأسود أو الخفافيش[٥].

ورغم أن هذا المسح الموجز لا يدَّعِى أنه يوضح كل الصعوبات في موقف كواين أو يستجيب لها، فإنه ينبغى أنْ يكون كافيا للإشارة إلى الإمپريالية الإشكالية لموقف كواين إزاء الترجمة[٦]. هذه هى الحلبة الأيدولوچية التى تلعب فيها إلى النهاية الأسئلة الملحة والتى تبدو أكاديمية حول يقين أو عدم يقين الترجمة، بما فى ذلك يقين أو عدم يقين لغة ميتة مثل الآيرلندية القديمة Old Irish –اللغة التى تحافظ على الميراث الثقافى لأقدم مستعمرة لإنجلترا. ويعود أولئك المهتمون بالترجمة إلى حُجَّة كواين مرة بعد أخرى لأنها تفترض بطريقة متطرفة سؤالا يجب أنْ يطرحه كل مترجم: ما هى، إنْ وجدت، القيود الموجودة على ترجمة تمثيلات نص المصدر وثقافة المصدر؟ وعلى أى أساس، إنْ وُجِد، يجرى تفضيل ترجمة على أخرى؟

والواقع أن مرشحا أكثر معقولية من مرشح كواين لتجربة فكرية بشأن الترجمة الجذرية يتمثل فى ترجمة لغة ميتة. ذلك أن ترجمة لغات ميتة، على خلاف لغة "الغابة" المفترضة عند كواين، تؤثر مباشرة فى كل من نظرية وممارسة الترجمة الفعلية، لأنها تحدث يوميا وتقدم لنا معطيات وافرة لاختبار استنتاجاتنا. ولنأخذ اللغة الآيرلندية القديمة كمثال. وكما سبق أنْ رأينا فإن الآيرلندية القديمة هى اللُّغة المنطوقة على مدى ألفية مضت فى آيرلندا؛ وكانت منطوقة أيضا فى آيل أوف مان وفى أنحاء من أراضى إسكتلندا وويلز الحاليتين، وكذلك فى المؤسسات الرهبانية التى بدأتها إرساليات آيرلندية فى القارة [الأوروبية]. والآيرلندية القديمة الكلاسيكية، الموجودة فى أنقى شكل لها فى مسارد فى مخطوطات قاريَّة أوروبية، تعود بوجه عام إلى

فترة حوالى ٧٠٠-٨٥٠. إنها شكل موحَّد قياسيا من اللغة المنطوقة فى ذلك الزمن، يرتبط بمعايير معرفة القراءة والكتابة المعتمدة من جانب رجال الدين والأشخاص العلمانيين على السواء. وتطرح ترجمة الآيرلندية القديمة مشكلات حاسمة عديدة تجسد الخصائص الجوهرية لترجمة اللغات الميتة - مشكلات تتصل بصورة خاصة بالقضية المربكة المتمثلة فى يقين أو عدم يقين الترجمة وينبغى تفسير هذا فى أى نظرية شاملة للترجمة.

وجزئيا لأن آيرلندا طورت طبقة علمانية متعلمة بصورة مبكرة، مع تدوين مواد قانونية وتقليدية أخرى منذ القرن السادس فصاعدا، هناك جسم (= مجموع) ضخم من الأدب جرت المحافظة عليه فى اللغة الآيرلندية القديمة[٧]. وقد استكشفنا فى فصول سابقة أسباب ترجمة النصوص الآيرلندية المبكرة فى منعطف القرن بدافع النزعة القومية الآيرلندية، غير أنه تظل هناك أسباب مستمرة لترجمة هذه المادة بغض النظر عن الأيديولوچيا والسياسة. فالأدب الآيرلندى المبكر ممتع بصورة جوهرية: إنه متنوع للغاية وفى بعض الأحيان جميل بصورة مثيرة. ولأن الأدب يواجه كلا الطريقتين فى نهاية المطاف فإنه يقوم شاهدا مُهِمًّا على التاريخ الأدبى. وتعكس سماته العتيقة ميراثه الهندو-أوروپى بطرق صارخة؛ ومن بعض النواحى فإن لحكاية الأبطال الآيرلندية صلات قرابة مع النصوص السنسكريتية والملحمة الإغريقية أكثر منها مع تراثات ملحمية قروسطية أخرى، وتجد بعض سمات النسق الأدبى نظائر مهمة فى ثقافات شفاهية وبطولية فى كثير من أنحاء العالم. وفى الوقت نفسه فإن الأدب الآيرلندى المبكر يُعَدُّ سَلَفًا لتطورات أدبية أخرى لاحقة. فهو يمثل على أفضل صورة، على سبيل المثال، الطبقة التحتية للسرد الذى يطفو على السطح فى قصص الرومانس الأرثرية فى العصور الوسطى المتأخرة، كما أن أدب الرحلات والرؤى الآيرلندى المبكر انتقل أيضا إلى تراث البرّ القارى (الأوروپى) المتأخر، مقدِّما على هذا النحو

نظائر مهمة إلى *الكوميديا الإلهية Divina Commedia* لـ **دانتى**. والوصول إلى الأدب الآيرلندى المبكر جوهرى أيضا لفهم الأدب الآيرلندى المكتوب فى القرن العشرين بالإنجليزية، وبصورة خاصة أدب الإحياء الأدبى الآيرلندى، وكذلك إنتاج **چيمس چويس** وأجيال أحدث من الكتاب الآيرلنديين. وعلاوة على النصوص الأدبية، توجد أيضا نصوص قانونية مهمة، وحوليات، ووثائق لها أهميتها للمؤرخين، والسوسيولوچيين، والأنثروبولوچيين، والأركيولوچيين، والأكاديميين الآخريين. ومن الجلى أن النصوص الآيرلندية المبكرة جديرة بالترجمة، وهكذا فإننا فى الوضع الملائم هنا لنناقش مسائل نظرية بالرجوع إلى جسمٍ (مجموعٍ) من النصوص التى تستحق الاهتمام لأسباب لغوية، وأدبية، وتاريخية، وثقافية، على السواء.

وتواجه كل المشكلات المعتادة للترجمة مترجما للنصوص الآيرلندية المبكرة، وقد ألمحنا إلى الكثير منها فى فصول سابقة. والأشكال الشعرية الكثيرة مُعقَّدة، ومعنى الشعر غير قابل للانفصام عن الشكل. وفى كثير من الأحيان يكون النثر ذاته بارع الصياغة للغاية بالإيقاعات والجناسات الاستهلالية. وتوجد تنوعات لغوية عديدة بما فى ذلك اللغة القانونية، ولغة الطقوس الدينية، واللغة التقنية للشعراء المحترفين (بما فى ذلك المصطلحات الخاصة بمظاهر لنظرية الشعر)، وهكذا وهكذا. واللغة اصطلاحية للغاية، وتوجد صيغ تقليدية للترجمة. وتتباين لهجة النصوص بصورة واسعة، وفى كثير من الأحيان تتناوب لهجات عديدة فى قطعة واحدة. وتعطى النماذج النحوية المتميزة للآيرلندية القديمة سمة مميزة يتردد المرء فى التخلى عنها. وأخيرا فإن سياقا سوسيو-قانونيًا عتيقا -غير مألوف كليا تقريبا للقراء المحدثين- يجرى افتراضه بابتهاج. غير أن كل هذه المشكلات مألوفة ويجرى بحثها فى كثير من الأحيان فى الكتابات المتعلقة بترجمة وممارسة الترجمة. ويتمثل ما هو غير مألوف بصورة أكبر فى ترجمة الآيرلندية

القديمة فى أن اللغة ذاتها تمثل حاجزا أمام الترجمة: فى كثير من الأحيان لا يكون واضحا مطلقا ماذا يعنى نص. و، مثل **كواين**، يتمثل ما أودّ التركيز عليه هنا فى عملية تحديد المعنى اللغوى.

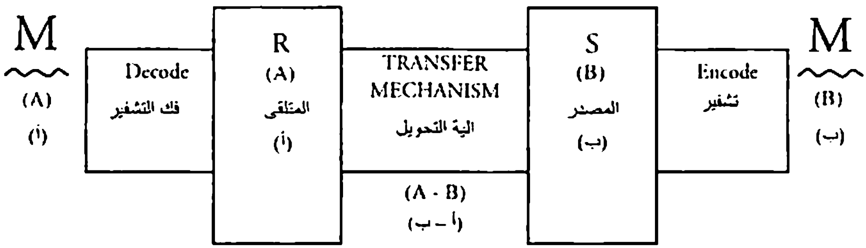
والآيرلندية القديمة لا تمثل ببساطة لغة صعبة ومعقدة (رغم أنها تمثل ذلك). إنها أيضا لغة ميتة للغاية. لقد استحال آخر الناطقين الأصليين بها إلى تراب منذ قرون. ورغم أن للآيرلندية القديمة لغات حية متحدرة منها – الآيرلندية الحديثة، والجيلية الإسكتلندية Scottish Gaelic ، والمانكس Manx– فإن اللغات الحديثة تمثل اللغة الأصلية فى أشكال متطورة بصورة كبيرة. فالآيرلندية القديمة ومعظم لهجات الآيرلندية الحديثة هى من نواحٍ كثيرة مختلفةٌ اختلاف اللاتينية والفرنسية. وعلاوة على هذا، وعلى خلاف لغات ميتة كثيرة أخرى مثل اللاتينية، أو اليونانية، أو السنسكريتية، أو العبرية، لم يكن للآيرلندية القديمة تقاليد مستمرة من الاستعمال، أو الدراسة، أو التفسير، لإرشاد مترجم أدبى. ورغم أن اليونانية واللاتينية الكلاسيكيتين، على سبيل المثال، لغتان ميتتان فإن تقاليد أكاديمية متواصلة تربط الحاضر بالعهد الذى كانت تلك اللغات منطوقة فيه. وهذه التقاليد الأكاديمية قويت وضعفت، بالتأكيد، غير أن وسائل مساعدة aids مثل التعليقات، والشروح، وقوائم الكلمات، والترجمات، تحافظ على تراث من المعنى للنصوص فى اللغات الكلاسيكية. ولا يوجد تراثٌ يُضاهيه بالنسبة للآيرلندية القديمة. والواقع أن بعض النصوص لها شروح توضح قِطَعًا صعبة، غير أنها تكون فى كثير من الأحيان ذات قيمة مشكوك فيها[٨]. وتوجد شروح قليلة أخرى فى الآيرلندية الوسطى أو الآيرلندية الحديثة، غير أنه بوجه عام تكون معظم الكلمات والقِطَع بدون شروح. وتوجد تعليقات مبكرة قليلة ومن الناحية العملية لا توجد أى ترجمات مبكرة[٩]. كما أن أى تراث أكاديمى مستمر كان موجودا بالنسبة للآيرلندية القديمة جرى القضاء عليه بفعل التاريخ السياسى

لآيرلندا: فى القرن السابع عشر كَفَّتْ دراسة الآيرلندية القديمة عن الوجـود بالفعل، لتستيقظ من جديد بعد ذلك بقرنين.

وتظل طبيعة التراث الأدبى فى آيرلندا عاملا آخر من عوامل صعوبة فهم وتحديد معنى النصوص الآيرلندية القديمة. وفى العصور الوسطى كـان لآيرلندا تراث شفاهي، بقى فى شكل متغير إلى حد ما حتى القرن العشرين. وعلى هذا النحو فإن قصصا آيرلندية قروسطية كثيـرة مثـل *"تـوين بـو كولينيي"* أو حكاية *ديردرا Deirdre* و *نوشي Noisi* ظلت تُرْوَى إلى يومنـا هذا. والواقع أن التراث الشفاهى الآيرلندى – مثل آداب شفاهية أخرى – قام بنقل هذه الحكايات من السلف إلى الخلف كقصص حية. فهذه القصص لم يتمّ الحفاظ عليها كنصوص محفوظة عن ظهر قلب بل كقِطَع شـفاهية متعـددة الأشكال؛ لقد كانت حكايات نشأت عبر إعادة الإبداع والتكييف المسـتمريْن للغة المعاصرة والمستويات السردية المعاصرة، بالطريقة التى نوقشت بها فى الفصل ١. ورغم أن *"توين بو كولينيي"* بقيت جزءًا مـن التـراث الأدبـى الآيرلندى منذ القرن الثامن فإنها، بخلاف *الإلياذة*، أو *الإنيـادة*، لـم تعـالج بطريقة تنطوى على مساعدة كبيرة لمترجمين للنص الأقدم. ويعنـى غيـاب تراث من "النصوص المعيارية المكرسة الثابتة" أن الطبعة الآيرلندية الحديثة من حكاية تُعَدُّ مختلفة جدا عن نص القرن الثامن –أو التاسع– من "القـصة" نفسها، نص يجرى الحفاظ عليه لنا عادة فى مخطوطة من القرن الثانى عشر أو بعد ذلك قام بتعديلها بوجه عام بالفعل من بعض النواحى نُسّاخ الآيرلندية الوسطى أو الآيرلندية الحديثة المبكرة (١٠).

وتفترض النماذج السائدة للترجمة مترجِمًا يفهم معنى نص ويسعى إلى نقل ذلك المعنى إلى لغة أخرى (من المفـضل أنْ تكـون اللغـة الأصـلية للمترجم). وتجرى عملية الفهم بصورة مثالية بطريقة تلقائية من حيث اللغـة الأصلية. ومن هنا واقع أن الطلاب الذين يتعلمون لغة ما يجرى تـشجيعهم

على أنْ "يقرأوا"، وليس على أنْ يترجموا. ويمثل نمــوذج "فــكّ التــشفير- التشفير" decoder-encoder model عند **نيــدا** (Nida 1964:146) صيغة لهذا التصوُّر للترجمة:



وهنا يكون المترجم نوعا من "الصندوق الأسود" يجرى بداخله النقــل بين لغات. وتمثل حجة **هولمز** (Holmes 1994:82ff.) القائلة بأن عملية النقل محكومة بقواعد تنظيم تفصيلية Mapping rules محاولة واحدة لــشرح مــا يحدث داخل الصندوق الأسود، غير أن هذه المحاولة أيضا نموذج للترجمــة يفترض مسبقا الفهم الفورى للُغة المصدر، وكذلك أنواع المصادر التناصــية للمعلومات التى تكون متاحة للُغات الحية. ومن الجلى أن هذه الأنــواع مــن النماذج المبسطة تفشل فى الارتباط بلغة مثل الآيرلندية القديمة حيث لا يوجد سياق حى ولا رواة أحياء لمساءلتهم. وبدون التغلب بصورة وافية على أنواع المشكلات النظرية التى تطرحها لغات ميتة فإن النظريات والنماذج الخاصة بعملية الترجمة (مثل نموذج **نيدا**، على سبيل المثال) تعجز عــن أنْ تحقــق عمومية كافية لتتأهل كـ*نظريات* ترجمة بوجه عام. وبهذا المعنى فإن بعض تساؤلات **كواين** عن"الترجمة الجذرية" ملائمة، ما لم يكــن المتــرجم، مثــل شخصية **رشدى** المستشهد به فى بداية هذا الفصل مَحْبُوًّا بقوة "أكثر-مــن- التخاطر".

ولا يمكن لطالب أنْ يصير ببساطة بارعا فى الآيرلندية القديمة وأنْ يفهمها بصورة تلقائية. وحتى بالنسبة لخبير فإنه توجد قِطَع كثيرة لا يمكن فهمها بواسطة حدود الآيرلندية القديمة وحدها. ولا توجد أيضا أية بيئة لغوية آيرلندية قديمة يكون من الممكن أنْ يغطس المرء فيها بحيث يتعلم اللغة بطريقة مباشرة مثل، لنَقُلْ، طفل يتعلم اللغة أو حتى مثلما يمكن لـ "لغوى الغابة" عند كواين، إنْ شاء، "أنْ يتشاحن مع السكان المحليين كأخ". لقد فقدنا معانى نصوص كثيرة، ولا توجد أى مجموعة من المتخصصين من الناطقين الأصليين لكي ينيروا لنا تلك المعانيِ ضمن إطار عمل اللغة نفسها، ولا أى مجموعة من الناطقين الأصليين ليعلّمونا الآيرلندية القديمة. لقد صار من المتعذر الوصول إلى النصوص فى لغة ميتة مثل الآيرلندية القديمة بطريقة مباشرة لغويا. وعند الالتقاء بمثل هذه النصوص لأول مرة فإنها تكون حرفيا بلا معنى –عمليا وربما حتى فلسفيا. على أن المترجمين ينجحون فى ترجمة معظمها مع ذلك. فكيف يحدث هذا؟

فى التعامل مع لغة ميتة مثل الآيرلندية القديمة، يتعيَّن المعنى أصلا بالرجوع إلى لغات أخرى. وبعبارة أخرى فإن الترجمة ذاتها هى صيغة فَهم *understanding* الآيرلندية القديمة. وخبرات دارس لغة ميتة تكون بالفعل دائما بوساطة لغات أخرى و، على هذا النحو، تقتضى الترجمة بطرق متباينة. وهذا هو الحال حرفيا مع قواعد نحو ومعاجم الآيرلندية القديمة: مادة البحث التى تنتمى إلى النصوص الآيرلندية القديمة موجودة كلها بلغات أخرى أو ترجع إلى لغات أخرى – الإنجليزية، الألمانية، اللاتينية، الآيرلندية الحديثة وهكذا وهكذا. غير أن الاعتماد على لغات أخرى كطريق دخول إلى فهم الآيرلندية القديمة يذهب إلى مدى أعمق من لغة تقديم المحررين فى الوسائل المساعدة البحثية aids. وبالفعل يتم إعداد معاجم لغة ميتة مثل الآيرلندية القديمة باستخدام شواهد من لغات أخرى: سواء جرى تحديد معانى الكلمات الآيرلندية القديمة

بالرجوع إلى اللاتينية (مثلا، على أساس الشروح الآيرلندية لنصوص دينية أو كلاسيكية باللاتينية)، أو بالرجوع إلى الآيرلندية الحديثة (باعتبارها لغة ابنة as a daughter language تحتفظ بوحدة معجمية (ليكسيم) lexeme، على سبيل المثال)، أو بالرجوع إلى شقيقات ويلزية أو أخرى، فإن الأمر ينطوى على شكل من الترجمة. والترجمة كصيغة للفهم واضحة فى دراسة موجزة للأكاديمية الآيرلندية الملكية *Dictionary of the Irish language* [معجم *اللغة الآيرلندية*] حيث يجرى الاستشهاد بـ*ترجمات* *translations* لتحديد معانى الكلمات. وبطبيعة الحال فإن هذا الوضع لا يقتصر على الآيرلندية القديمة؛ فهو يمثل القاعدة كلما تعلق الأمر بلغات ميتة(١١).

ويجرى التشديد على علاقة الترجمة بالفهم عندما ننتقل فيما وراء المستوى المعجمى إلى المستويين النحوى والأدبى للنص. وإذا كنا نبحث اللغات الحديثة وحدها فإن من السهل أنْ نعتقد أن الترجمة إنما هى ببساطة ممارسةٌ تمكن الأشخاص الذين يفهمون لغة نص من أنْ يتقاسموه مع أولئك الذين لا يفهمون اللغة الأصلية. ومن الجلى فى حالة النصوص الآيرلندية المبكرة أن الترجمة إنما هى مسودة أصلية ليس فقط من أجل أولئك الذين لا يعرفون الآيرلندية القديمة ويحتاجون إلى مفتاح إلى الأدب، بل أيضا من أجل أولئك الذين "يعرفون" اللغة. وتوجد نصوص آيرلندية مبكرة كثيرة لم تجر ترجمتها بصورة كاملة مطلقا. وبالنسبة لنصوص صعبة مثل الروسكاذا فى كتاب لينستر Book of Leinster: *Aided con Culainn* [= The Death of Cu Chulainn = *موت كوهولين*]، أو الكثير من أبحاث القانون -فإن واقع أنها لم تترجم بالكامل وبصورة متكررة يدلّ على أنها لم تُفهَم، حتى من جانب الـ "خبراء". وترجمة مثل هذا النص مرشدة "للقراء" الآيرلندية القديمة بقدر ماهى كذلك – وإنْ بطرق مختلفة – للقراء الذين لا يعرفون أى آيرلندية على الإطلاق. وفيما يتصل بنصوص آيرلندية مبكرة يغدو مشروع الترجمة غزوة للاكتشاف، غزوة إلى داخل الفهم. وتكون الترجمة فى حالات من هذا النوع

فيما يبدو مسألة صراع لانتزاع المعنى من الفراغ. وعلى هذا النحو فإن ترجمة الآيرلندية القديمة تبدو موضوعا مثاليا لأطروحة عدم يقين الترجمة. فمع لغة مثل الآيرلندية القديمة حيث جرى فقدان معانٍ كثيرة، يمكن أنْ يفترض المرء أن أى ترجمة يمكن اعتبارها وافية، أو على الأقل أن أى بدائل متماسكة داخليا يمكن النظر إليها على أنها صحيحة على قدم المساواة. فكيف يمكن حقا تحديد معايير لليقين؟

وقبل أنْ أقوم بالتحليل من نواحٍ نظرية لمسألة كيف يمكن مقاربة هذه المشكلة الإيبيستيمولوجية، دعونى أصف العملية التى أستعملها فى الترجمة الفعلية لنصوص أدبية آيرلندية مبكرة صعبة أو عويصة[١٢]. وفى بعض الأحيان يمكن أنْ يكون فَهْم الآيرلندية القديمة صريحا مباشرا نسبيا. وفى الممارسة، يعنى العمل اللغوى المكثف لأكثر من قرن على النصوص فى هذه اللغة أن امتدادات كبيرة للآيرلندية المبكرة غدت "واضحة". إن معانى معظم الكلمات صارت محددة جيدا بصورة كافية –من الكلمات الشقيقة cognates[٢٧]، والأحوال المتأخرة للُغة؛ وهكذا وهكذا– إلى حد أن المرء يمكن أنْ يقارب بعض قِطَع الآيرلندية القديمة كما يمكن أنْ يتعامل مع ترجمة أى لغة حديثة. غير أنه حيث توجد صعوبات – كلمات نادرة أو تهجئات مبهمة، أو نحو غير عادى أو فضفاض، أو لعب بالكلمات ولغة متعددة المعانى، أو مؤثرات أدبية بعينها، أو إحالات إلى ممارسات ثقافية غامضة – وبكلمات أخرى، فى أى وقت توجد فيه لغة أدبية أو محتوى غامض، تبرز المُشكلات المحددة لترجمة لغة ميتة. وعند مثل هذه المواضع يكون البحث عن فَهْم لغة عمل أدبى آيرلندى مبكر غير قابل للانفصال عن البحث عن فَهْم الحكاية أو القصيدة كأدب. أو لكى نعبِّر عن الموقف بعبارات أعمّ: فَهْم اللغة كنص غير قابل للانفصال عن فَهْم العمل كنص مُنَظَّم[١٣].

27: أى الكلمات المشتقة من أصل إيتيمولوچى واحد –المترجم.

وفى مثل هذه الحالات، توجد عملية دائريــة أو تكراريــة recursive تكون مثمرة بصورة هائلة فى ترجمة قِطَع لغة ميتة تطرح صعوبات لغويــة أو تكون عويصة لأسباب أخرى. وفى حالة سرد ما، على ســبيل المثــال، تنتهى الترجمة التمهيدية للأجزاء القريبة المنال من النص إلى فَهْم تمهيــدى للشخصيات، والحبكة، ووجهة نظر السرد، وهكذا وهكذا. وبالتركيز على هذه العناصر القريبة المنال، التى ربما كانت تشمل الموقف، والأحداث، والنغمة، يصل المترجم إلى تفسير تمهيدى أو يضع تفسيرات بديلة للنص ككل. وهذه التفسيرات يمكن استخدامها بالتالى بالرجوع إلى القِطَع الصعبة من الــنص. وتفيد التفسيرات كخطوط مرشدة للاختيار بين ترجمات بديلة حيــث يكــون النحو مبهما أو حيث لا توجد أى معــانٍ محــدَّدة لكلمــة علــى الإطــلاق. والخيارات النصية التى تنشأ عن ذلك تساعد بدورها فى تحديد أى تفسيرات أخرى للنص تكون أكثر صحة، أو تصقل وتُبَلْوِر تفسيرا واحدا[١٤]. ويمكن أنْ يساعد التفسير المصقول فى حلّ غوامض أخرى أيضا، وهكذا يمــضى الأمر. إن الفهم يُفضى إلى الفهم. وعند كل خطوة من الطريق تنشأ ترجمــة تعدِّلها وتشكلها الجولة التالية من العمل. ومن الناحية الجوهرية تحدث نفــس العملية على مر الزمن عندما تُوجِّه أجيالٌ كثيرة من الأكاديميين والمترجمين انتباههم إلى نص واحد، حيث يعتمد كل منهم على النظــرات المتبــصرة أو إعادة النظر فى قرارات سابقيهم[١٥].

دعونا نستطرد لحظة لنبحث اليقين النصى بوجه عام. ولا حاجة إلــى القول فى ضوء النظرية الأدبية الحديثة إن بعض الــصعوبات والغــوامض صارت سمات ملازمة لكل النصوص وتتضاعف فى النصوص الأدبية. ومن هنا، وبالرجوع إلى اللغة الأدبية بوجــه خــاص، فــإن مفــاهيم "الكمــال"، و"الوضوح"، و"التماسك"، و"اليقين" فى الترجمة ينبغى فهمها باعتبارها تجسد الانفتاح الطبيعى الذى تخلقه السمات النصية مثل تعدد اللغــات polyglossia

وتعدد المعانى polysemy، بالإضافة إلى الرمز والأسطورة، الپاروديا Parody [المحاكاة الساخرة] والتهكم، وهكذا وهكذا. وفضلا عن هذا، ينشأ الانفتاح النصى عن تعدد المعانى الذى تخلقه استجابة القارئ. وعلى البحث عن اليقين فى الترجمة أنْ يتقاطع مع نظرات متبصرة راهنة مثل تلك التى بشأن النصوص، خاصة النظرات المتبصرة المتعلقة بالنصوص الأدبية: لا يوجد نص أدبى يكون دائما محددا تماما أو منغلقا تماما، بحيث يسمح بقراءة واحدة فحسب(١٦). والواقع أن اللغة نفسها لها ما يلازمها من إبهامات وانفتاح لأسباب عديدة لا يتمثل أقلها فى طبيعة عملية العلامات semiosis ذاتها(١٧). وما لم يكن من المطلوب مجرد فَهْم أطروحة عدم يقين الترجمة كحالة خاصة للمسألة الأوسع المتمثلة فى الانفتاح النصى أو اللغوى، فإنه يجب الاحتفاظ بتمييز بين الانفتاح وعدم اليقين.

ويقود إلى اليقين عاملان فى حالة ترجمة لغة ميتة مثل الآيرلندية القديمة. الأول عملى. فى كل مرة يقوم فيها المرء بحلّ عقدة ترجمة تجرى إزالة بعض التفسيرات الممكنة للنص. وبصورة عامة، إذا كان نص ما طويلا بما يكفى فإن حلّ عددٍ كافٍ من القراءات الإشكالية سوف يزيل معظم التفسيرات المتنافسة لصالح حقل محصور من التفسير يكون منسجما مع العُقَد المتباينة. وبالتناظر مع سلاسل لا نهائية، يمكن أنْ نقول إنه سيكون هناك تقارُب بحيث يكون لعملية التفسير والترجمة حدّ واضح. ومع ذلك، لأنه سيبقى فى أى عمل أدبى تفسيرات متعددة تنتج عن الانفتاح اللازم للنصوص الأدبية واللغة ذاتها، سيُفضِى حدّ التقارُب إلى أسرة من التفسيرات وليس إلى قراءة "صحيحة" وحيدة من المطلوب تجسيدها فى الترجمة (قارنْ Wittgenstein 1953:31-39). وحتى التفسيرات الوحيدة اللغة لنص تجرى مناقشتها عادة بالرجوع إلى "قراءات" لقِطَع محددة –وإنما هنا تتقارب العمليات التفسيرية للنقد الأدبى وتحديد المعنى فى الترجمة(١٨). ورغم أن

تفسيرات بديلة ستقدم نفسها عند بعض النقاط ، فى حالة كل من التفسير والترجمة، فلن تُعْتَبَر أى قراءة صحيحة أو ملائمة: سيكون فيهما كليهما تقارُب؛ وسيكون مجال التفسير محصورا ومحدودا، وليس غير يقينى.

ثانيا، وربما بصورة أهمّ، على المرء أنْ يلاحظ أن عملية الترجمة التى نوجزها هنا تقوم على التفسير، غير أن التفسيرات المعنية ليست ذاتية أو مسألة ذوق شخصى فحسب. إنها أيضا علمية وثقافية. ويختبر المترجم تفسيرات حدسية، أو شعرية، أو سيكولوچية للنصوص فى ضوء ما هو معروف عن الثقافة الآيرلندية المبكرة من فروع معرفية مثل التاريخ، والقانون، والأركيولوچيا، والأنثروبولوچيا، وعلم الاقتصاد. وهذه فروع معرفية رسخت جِسْمًا (مجموعًا) ضخما من المعرفة ليس فقط بشأن الثقافة الآيرلندية المبكرة بل بشأن ثقافات معظم اللغات الميتة. كما يجرى المزيد من اختبار تفسيرات النصوص الأدبية الآيرلندية الفردية بالرجوع إلى ما هو معروف من التراث الأدبى الآيرلندى المبكر: مجموعة أدبية كاملة محددة وسلسلة شعرية متتابعة، تسترشد بنظرية شعرية، فى ذخيرة من الأنواع والأشكال التراثية، وبمفهومٍ لوظائف الأدب وأدوار الممارسين الأدبيين، وهكذا وهكذا إلخ، التى تشكل جميعا جزءا من جسم أكبر من المعرفة بشأن الأدب. ولأن تأويلات المترجم ذاتها مشتبكة بما هو معروف عن إطار العمل السوسيو-الثقافى، بما فى ذلك التراث الأدبى لآيرلندا المبكرة، فإنها مقيدة وبالتالى، يقينية. وعدم اليقين الجذرى لا يحدث على مستوى نظرى لأنه لا تكون أى ترجمة كافية لمواجهة المعوقات التى تشير إليها الاستقصاءات العلمية، ودراسات الثقافة، والتاريخ الأدبي(١٩). إن ترجمة من لغة ميتة مثل الآيرلندية القديمة ستكون يقينية مثل فروع المعرفة التى تقوم عليها الترجمة، بما فى ذلك العلوم الاجتماعية والطبيعية التى يجرى الاعتماد عليها. وإذا عبَّرْنا عن هذا بطريقة أخرى فإن يقين أو عدم يقين الترجمة، بدلا من أن

يكون مجرد حالة خاصة من انفتاح النصوص الأدبية واللغة، يغدو أيضا حالة خاصة من المشكلة الأضخم المتعلقة بيقين أو عدم يقين المعرفة بوجه عـــام، بما فى ذلك المعرفة العلمية(٢٠). وإذا نحن لم نجد عدم يقين الترجمـــة فيمـــا يتعلق بلغة ميتة مثل الآيرلندية القديمة، فإن من المؤكد أنْ تفشل الأطروحـــة فيما يتعلق بلغات حية حيث يكون الأساس اللغوى والسوسيو-ثقافى للُغة أكثر حسما أيضا.

وينبثق استنتاج آخر من مفارقة. فعندما تكون معانى لغةٍ ما مفقودةً ولا توجد مجموعة من الناطقين الأصليين ليحددوا ما الذى يشكل نطاقا وافيا من المعانى، تصير الترجمات هى المرشد إلى المعنى. وتحـــلّ مجموعـــة مـــن المترجمين محلّ مجموعة الناطقين الأصليين؛ وتحلّ مجموعة من الترجمات محلّ مجموعة منطوقات اللغة المصدر المتباينة. وهذا مفهوم مزعج لا يتلاءم بسهولة مع النظريات الراهنة للترجمة. وربما كان مزعجا غير أنه يغدو جليًا فى الحال عندما يستشير المرء معجما للُغة ميتة: رغم أنِ معنى مًّا يدعمـــه مرادف من داخل لُغة مأخوذ من نصوص اللغة الميتة، لِنقُلْ شرح أو قائمـــة كلمات من داخل لُغة، أو يدعمه معادل (أى: ترجمة قديمة) من لغة أخـــرى فى مصدر قديم (لِنقُلْ حجر رشيد)، فإن أمثلة معانٍ محددة لكلمات يجـــرى تقديمها عادة عن طريق الاستشهاد بقطعة من نص مصحوبة بترجمة مترجِم حديث للقطعة، كما سبق أنْ رأينا(٢١). وفى حالة لغة ميتة مثـــل الآيرلنديـــة القديمة، بالتالى، نرى بطريقة غريبة ترجمة نص تسبق فَهْمًا كاملا للـــنص. وينشأ الفهم عبر الترجمة، وهذا المنظور بشأن ترجمة لغات ميتة يُثْبِتُ مـــن جديد أن الترجمة عملية إيبيستيمولوچية. والحقيقة أن ترجمة نص أدبى للُغة ميتة تسبق قراءة ذلك النص نفسه، فى كل من نوع القراءة مع المتعة وهو ما نسميه بالإعجاب، والقراءة مع الفطنة وهذا ما نسميه بالنقد الأدبى.

وهذه الاعتبارات التى تبدو مجردة وغير سياسية بشأن يقين الترجمة بوجه عام ويقين ترجمة لغة ميتة مثل الآيرلندية القديمة بوجه خاص وثيقة الصلة بالموقف اللغوى للشعوب التى جرى استعمارها كولونياليًّا، وهى بالتالى وثيقة الصلة بصورة مضاعفة بآيرلندا. ومع أن حُجة **كواين** ليست فى المحل الأول بشأن الترجمة بما هى كذلك بل بشأن الإحالة، فإن من السهل أنْ نرى لماذا كانت موضوعا لمحاولات كثيرة جدا لدحضها ولماذا تثير كل ذلك القلق وحتى الغضب بين أولئك الذين يفكرون بشأن الترجمة. وتقدم طبعة جذرية من عدم يقين الترجمة ترخيصا واسعا لتمثيل نصوص المصدر التابعة بطرق تفيد الثقافات السائدة؛ ومدفوعة إلى حد أقصى، تغدو أطروحة عدم يقين الترجمة جواز مرور حُرًّا إلى الإمبريالية الثقافية[٢٢]. وهى تقدم تبريرا نظريا لممارسات ذات طابع جائر للغاية، مُجَرِّدةً الثقافات المصدر من الأهلية حتى للاحتجاج على إساءات التمثيل، تاركة إياها ضحايا جرى إضعافها وإسكاتها بدون أى حق رُجوع. إنها "طريق مسدود" نظرى (لا مخرج منه).

والحقيقة أن دراسات حالة ترجمات الأدب الآيرلندى فى الفصول السابقة، بالإضافة إلى دراسات وصفية كثيرة أجراها أكاديميون يشتغلون على ثقافات أخرى، توضح واقع أن كل الترجمات ما هى إلا تطويعات refractions عن النصوص المصدر[٢٣]. واستنادا إلى كنائيات الترجمة، بالإضافة إلى التخطيط والتنظيم التفصيلى وراء الترجمة، فإنه لا يمكن تفادى واقع أن الترجمات تعيد كتابة النصوص المصدر وتنتحلها بدرجات متباينة. على أن أطروحة عدم اليقين تثير مسألة ما إذا كان من الممكن أنْ يوجد أساس لنقد الترجمات: ما إذا كان من الجائز طرح معايير لتفضيل ترجمةٍ على أخرى، وتمثيلٍ على آخر. وتسأل الأطروحة ما إذا كان من الجائز تأسيس تحليل للترجمات على أى شيء غير الذوق الشخصى أو الميل

الاعتباطى. هل يكون أى تمثيل صحيحا مثل أى تمثيل آخر أم أن هناك قيودا على صحة التمثيلات فى الترجمات والتأويلات؟ وهل توجد أى وسيلة لحسم ما الذى يشكل الآثار الأدبية العادية للعملية الكنائية فى الترجمة وما الذى يشكل ترجمة استثنائية، شاذة، أومميزة؟ وتقوض أطروحة جذرية لعدم اليقين ليس فقط عملية الترجمة، بل تلك الخطابات المتعلقة بالترجمة؛ إنها تؤثر على ميتا-لغة دراسات الترجمة بقدر ما تؤثر على لغة الترجمة.

وتدلّ حجة اليقين التى يمكن تقديمها بشأن ترجمة لغة ميتة مثل الآيرلندية القديمة على أن ميتا-لغة بشأن الترجمة تكون ممكنة، غير أن إمكانية ميتا-لغة بشأن الترجمة تفترض هى ذاتها بصورة مسبقة أطروحة ليقين الترجمة وتقوم على شكل ما من أشكالها[٢٤]. وينتج عما قيل الآن أن من الممكن ترسيخ معايير لتفضيل ترجمة على أخرى، وكذلك القيود على صحة مدركة لترجمة، بشرط أنْ تكون مثل هذه المعايير والقيود مبنية على استقصاءات علمية عادية، بما فى ذلك تلك الخاصة بمعارف مثل العلم السياسى، وعلم الاقتصاد، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوچيا، والتاريخ الأدبى، بالإضافة إلى معارف أخرى ذات طابع إنسانى، كثيرة منها هى ذاتها مجالات مشكوك فيها، بالطبع. وعلى مثل هذه الأسس يمكن للمرء أنْ يحلل ويحدد الدرجة التى يتم بها فَهْم ونَقْل عناصر نصية متباينة. ويمكن وضع مثل هذا التحليل فى متناول مقاربة معيارية لنظرية الترجمة -من الممكن، مثلا، إعلان معايير واستعمالها باعتبارها الأساس لتقدير قيمة ترجمة- أو يمكن استعمالها من أجل ممارسات ترجمة انتحالية أو إمبريالية، أو يمكن أنْ تشكل الأساس لإستراتيچيات مقاومة. وكبديل، من منظور مقاربة وصفية للترجمة ونظرية تعدد الأنساق، يكون هدف تحليل كهذا أقل قدرة على إعلان المعايير وتقييم الترجمات باعتبارها جيدة أو رديئة من تحليل محتوى التطويعات النصية التى تحدث فى القطعة من سياق ثقافى إلى آخر، محتوى سيكون مذهلا حقا عندما

تنطلق الترجمات من حدود ما جرى ترسيخه بشأن ثقافة من جانب الميادين والمعارف الأساسية للاستقصاء العلمى والثقافى. والقدرة على تقييم الترجمات وفقا لپارامترات [عناصر وعوامل ثابتة] نوعية أساسية لوجود أى تقييم للترجمات بما فى ذلك مقاربة وصفية للترجمة: تُعَدُّ المعايير الضمنية للصحة وإحساسٌ بيقين الترجمة شروطا مسبقة لتحليلات تمثيلات النصوص فى الترجمة، بما فى ذلك الجدل ضمن الترجمات بين الإمپريالية والتمرد.

بهذا الأساس النظرى، تستكشف الفصول الثلاثة التالية تضمينات موسعة تطرحها أسئلة تنتمى إلى اليقين فى الترجمة، بما فى ذلك مشكلات التمثيل التى هى حادة بصورة خاصة فى ترجمات نصوص الشعوب المستعمَرة كولونياليًّا وثقافات الأقليات. وتأخذنا ثلاثة مجالات نوعية – تمثيل الثقافة، وتمثيل الفكاهة، وتمثيل الأسماء – إلى قلب القوة الثقافية فى الترجمة، كاشفة الطرق التى يعكس بها المترجمون النماذج الأساسية للاختلاف. ومن المفارقات أن المزالق الماثلة فى الفرضيات الثقافية المسبقة التى تقدم هذه الموضوعات أمثلة عليها يتم تتبعها على المستويات الجزئية للنص – على مستوى الكلمات المفردة التى يختارها المترجمون، والتى تحمل مع ذلك اتجاهات أيديولوچية مهمة، تعكس كلا من الهيمنة الثقافية وتأكيد الهوية الثقافية. ومن شأن مثل هذه الخيارات أن تقوم بصورة ضمنية أو بصورة صريحة بتشفير أى من الاضطهاد أو المقاومة.

١: الحقيقة أن لحجة **كواين** تضمينات تخص كل شعوب التابع subaltern، مستعمَرةً كانت أم لا.

٢: لأن **كواين** (Quine 1960:28) يفترض، على سبيل المثال، أن اللغوى فى تجربته "لا يساعده مترجِم"، فإنه يتكلم من الناحية الجوهرية عن الترجمة بدون مترجِم. ومنطق هذه المقدمة المنطقية معقَّد، على أقلّ تقدير. انظرْ **هيرمانز** (Hermans 1996:43ff.) الذى ينتقد مفاهيم الترجمة التى طرحها **ياكوبسون** وآخرون على أساس اللغة العاديّة.

٣: يحذِّر **كواين** (Quine 1960 74)، عن حق، من أن الثنائية اللغوية لا تجعل من الممكن "أنْ تجعل ارتباطات الجُمَل صحيحة بصورة وحيدة". فالإبهامات، والصعوبات، والانفتاح، ستبقى فى المنطوقات وفى النصوص، حتى بالنسبة للثنائيِّين لغويًّا. غير أن الكثير من أنواع المشكلات التى يتصوَّرها **كواين** ستتمّ إزالتها بمعرفة أكثر باللغة الثانية، ولا تحدِّد الإبهامات الباقية مشكلة نوعية تتعلق بعدم يقين *الترجمة* تكون متميزة عن الانفتاح اللغوى والنصى العام. وفى معرض حديثه عن مشكلات مماثلة يواجهها الأنثروپولوچيون يشير **أسد** (Asad 1986:51) إلى أن الترجمة ليست مسألة مجرد مضاهاة الجُمَل فى المجرَّد، فهذا الأخير إنما هو موقف شخص لا يشارك فى حوار حقيقى. ويلاحظ **أسد** أن مشكلة المترجم يتمّ حلُّها عن طريق البراعة فى استعمال اللغات المعنية؛ والبراعة اللغوية شىء يجرى تعلُّمه على مرّ الزمن ويقتضى معرفة ما هى السياقات التى تكون على صلة بالأحداث الخطابية، حيث لا معنى لأى شىء بصورة منعزلة.

٤: يعيد كواين هنا باختصار موقف المستعمِر الكولونيالى الذى، كما يلاحظ سيزار، "لكى يسهِّل لضميره أنْ يعتاد على رؤية الإنسان الآخر على أنه *حيوان*" (مقتبس فى Williams and Chrisman 1994:177، والتشديد فى الأصل).

٥: شكوكية كواين بشأن الاتصال مع "ساكن الغابة المحلى" تُذَكِّر بتأكيد ڤيتجنشتاين (Wittgenstein 1953:223)، "لو كان بوسع أسد أن يتكلم، لما استطعنا أن نفهمه". انظرْ Nagel [1974] 1981.

٦: فى معرض مقاربته للمسائل التى تطرحها نظرية كواين عن عدم اليقين بسلسلة من الحجج تختلف عن تلك التى جرى تطويرها أعلاه، يتوصل ستيفن ديڤيد روس (1981:11-12) Stephen David Ross إلى استنتاجات مماثلة للاستنتاجات التى توصلنا إليها هنا. وتقدِّم آن ميتّه چورت (1990) Anne Mette Hjort استجابة حديثة أخرى لأطروحة كواين من داخل نطاق دراسات الترجمة، حيث تلاحظ أن نظريات الترجمة ينبغى أنْ تُفْضِى إلى نتائج منطقية بشأن ممارسة الترجمة و، لعلنا نضيف، بشأن الدراسة التاريخية للترجمة كذلك. انظرْ أيضا van Luxembourg-Albers and Shuttleworth and Cowie 1997:74-76. وسوف يتمّ التصدى لبعض النتائج المنطقية التى تترتب على رفض كواين رفضًا كليًّا فيما يتعلق بدراسات الترجمة وممارسة الترجمة فيما يلى.

٧: لأن هذه النصوص بقيت فى مخطوطات من فترتى الآيرلندية الوسطى أو الآيرلندية الحديثة المبكرة ولأن النسّاخ الآيرلنديِّين قاموا بصورة نموذجية بتحديث جوانب للغة النصوص التى نسخوها بدلا من أنْ ينسخوها بدقة، نادرا ما يكون المستوى اللغوى للنصوص الباقية نقيًّا. وبالتالى فإننى أُحيل إلى النصوص فى الآيرلندية القديمة جنبا إلى جنب مع النصوص الآيرلندية القديمة والوسطى التى انتقلت فى نسَخ لغوية متأخرة على أنها "أدب آيرلندى مبكر".

٨: الحقيقة أن مثل هذه الشروح كثيرا ما تبدو وكأنها تأملات متحذلقين قروسطيين بلا أى موقف متميِّز فعلى من أجل شرح النص. وعلاوة على هذا فإن العادة القروسطية المتمثلة فى استخدام الإيتيمولوچيا كأداة إيپيستيمولوچية (انظرْ Edel 1983) تجعل الكثير من الشروح الآيرلندية القروسطية ذات قيمة محدودة فى أفضل الأحوال.

٩: لعل من الممكن النظر إلى إعدادات وإعادات حَكْى آيرلندية حديثة مبكرة مثل تلك التى أنتجها **سيثرَنْ كيتين** Seathrún Céitinn (**چيفرى كيتنج** Geoffrey Keating) على أنها ترجمات تندرج ضمن تعريف **تورى** للترجمة المستعمَل فى هذه الدراسة. على أن مؤلفى مثل إعادات الحَكْى هذه يتعاملون مع مادة الموضوع بكل حرية، ومن المحتمل أنهم يعكسون التراث الشفاهى المعاصر بالإضافة إلى النصوص المكتوبة مبكرا. وعلاوة على هذا فإنه ليس من المؤكد دائما أن النصوص التى استعملها المعدِّون أو المترجمون فى القرن السابع عشر هى نفس تلك النصوص التى بقيت حتى القرن العشرين. وبالتالى فإن مثل هذه الشواهد الآيرلندية الحديثة نادرا ما تقدِّم العون فى شرح صعوبات لغوية خاصة للنصوص الآيرلندية القديمة والوسطى أو فى ترجمة قِطَع بعينها. حول ممارسة الترجمة ومعايير الترجمة فى الثقافات الشفاهية، انظرْ M. Tymoczko 1990.

١٠: تطوُّر قصة **ديردرا** تصلح كدراسة حالة ممتازة لهذه القضايا. انظرْ M. Tymoczko 1985-86; Mac Giolla Léith 1994.

١١: يوضح **نيدا** (Nida 1964-48)، على سبيل المثال، أن تقريبا كلّ المعرفة التى يملكها أى مترجم إنجليزى عن اليونانية أو العبرية تأتى من خلال المعاجم وقواعد النحو المكتوبة بالإنجليزية. ويتمثل الاستثناء الوحيد فى العدد الصغير من الكلمات التى يتمّ بالنسبة لها بصورة محدَّدة إيراد المرادفات داخل نفس اللغة فى النصوص المصدر أو التى تَرِدُ فى المسارد

المبكرة من داخل تلك اللغة. غير أن مثل هذه الكلمات فى الآيرلندية القديمة ولغات ميتة أخرى تشكل فى العادة أقلية صغيرة جدا. حول أوجُـه قـصور المعاجم الثنائية، للغات الحية أو الميتة على السواء، انظرْ المناقشة الـواردة فى Larrien 1984.

١٢: أودّ هنا أن أعبِّر عن عرفانى بديْنى لـ **توماس كينسيلا**. فقد جرى بين **كينسيلا** وبينى عدد من المحادثات بشأن الترجمة خـلال فتـرة ١٩٧٣-١٩٨٠ أثّرتْ فى كلٍّ من ممارستى كمترجمة وفى تفكيـرى بـشأن نظريـة الترجمة.

١٣: **هولمز** (Holmes 1994:80-98) وثيق الصلة بهذا الموضوع؛ فهو يفترض أن الترجمة يحكمها بناء خرائط دقيقة متعددة المستويات. ويكتـب: "بينما نترجم جُمَلا، تكون لدينا خريطة بالنص الأصلى فى عقولنا" (Holmes 1994:96). انظرْ أيضا مناقشات أنماط النصوص والطريقة التى تسير بهـا الترجمة "من فوق إلى تحت top down" عند Snell-Hornby 1988:69ff. and Reiss 1981.

١٤: لعل من الممكن تعريف قراءة صحيحة بأنها قراءة تكون منسجمة مع تفسير علامات معروفة تكون منسجمة مع الشواهد، أو مع ما هو الأكثر احتمالا فى ضوئها، وهذا هو موضوع أنماط التفكير الثلاثـة عنـد **بيـرس** Peirse (قارنْ .Gorlée 1994: ch. 3,esp. 42ff). وللاطلاع علـى مقاربـات للصحة انظرْ س. روس S. Ross 1981:11-12 و جورت Hjort 1990:42 التى تطالب بشروط الملاءمة المحدَّدة اجتماعيًا وقواعد أو معايير جرى التوافـق عليها بصورة مشتركة متعددة الذوات intersubjectively.

١٥: انظرْ أيضا Gorlée 1994:ch. 4 and Levý 1967 حول عملية تقوية الذات لاختيار الترجمة.

١٦: حول هذه النقاط انظـرْ، علـى سـبيل المثـال، Steiner 1978; Bakhtin 1981; Iser [1972] 1983; and Boyd 1995 وهذه الحجـة تجـرى معالجتها مرة أخرى فى الفصل ٩ أدناه.

١٧: من أجل استكشاف لتضمينات عملية العلامـات semiosis غيـر المحدودة لدراسات الترجمة، انظرْ **جورليه** (Gorlée 1994). وهى تؤكـد أن "ترجمة تدَّعى لنفسها أنها تقدِّم إجابات نهائية هى، مع ذلك، تنـاقض لفظـى Oxymoron مُنذِر، علامة أكيدة على أن الثقافة ذاتها قد وصلت، مثلا نتيجـة حدث كارثى نهائى لا رادّ له، إلى نهايتها. ومن شأن هذا أن يجعل الإنتـاج الفعلى لترجمة أساسية نهائية حقًا أمرًا ختاميًا، أو علامة على موت العلامة" (Gorlée: 1994:188).

١٨: الحقيقة أن أحد أصعب جوانب الترجمة هو تمثيل الانفتاح وأشكال الصمت فى النص المصدر. قارنْ .Spivack 1992; Eoyang 1993:155ff

١٩: لاحظْ أننى أقوم بوصف طبعة من النمـوذج البيرسـى للتطـوُّر الثقافى كعملية تفاعلية مع البيئة Peircean model of processuality [حـول مصطلح processuality انظرْ الهامش المتعلق بهذا الشأن فى الفـصل ٦ – المترجم]. وبالتالى فإن مشكلات تحديد المعنى فى ترجمة لغة ميتـة ليـست مختلفة جوهريًا عن المشكلات التى تطرحها لغة حيَّـة، أو بالفعـل ليـست مختلفة عن مشكلات التفسير التى يواجهها علماء الأنثروبولوجيـا, وتكتـب **جورليه**: "وفقا لهذه النظرة، تكون الترجمة العلاماتية عملية ذات اتجاه واحد، ذات اتجاه نحو المستقبل، وتراكمية، وغير قابلة للارتداد، عملية تتقدَّم، فـى مراحل متعاقبة، نحو مستوى أعلى من العقلانيـة، والتعقيـد، والتماسـك، والوضوح، والتحدُّد ..." (Gorlée 1994:231). ولا يعنى هذا، بطبيعة الحال، أنه فى أى تتابُع نوعى للترجمات الفعلية، يوجد بالضرورة "تقدُّم" تاريخى فى الفهم. وعلاوة على هذا تحذر **جورليه** (Gorlée 1994:61, 166) من أنه رغم

أن عملية العلامات semiosis باحثة عن الحقيقة، فإنها أيضا مفتوحة على التعديل من الناحية الجوهرية.

٢٠: يمكن مقارنة موقفي من نظرية **كواين** بشأن عدم يقين الترجمة بموقف **تشومسكي** .Chomsky 1968-69:61ff وأنا مدينة لـ **توماس تيموسكو** Thomas Tymoczko (١٩٧٨) بحُجة ترتبط بعلاقة الترجمة بالميادين العلمية للمعرفة. وإنتاج ما بعد البنيويين poststructuralists مثل **[ميشيل] فوكو** [Michel] Foucault وثيق الصلة بالموضوع هنا. ذلك أن الطريقة التي تكون بها كل معرفة -بما في ذلك العلوم الاجتماعية والطبيعية- مبنيَّة اجتماعيًّا، بحيث تعكس مقدمات منطقية أيديولوچية ضمنية، يجب أيضا بحثها في الاستقصاءات النوعية ليقين الترجمات.

٢١: قارنْ **[دُوان] لاريين** (1984) [Duane] Larrien الذى يشير إلى أن كل المعاجم الثنائية اللغة سِجلات وصفية لترجمات سابقة.

٢٢: في معرض معالجته لمثل هذه المسائل المتعلقة بالسلطة والحرية في الترجمة، تلاحظ **[سوزان] دو لوتبينيير-هاروُود** [Susanne] de Lotbinière-Harwood أن الحركة المعروفة في القرن السابع عشر باسم *les belles infidèles* [*الجميلات الخائنات*] تزامنت مع ذروة الإمبريالية الثقافية الفرنسية؛ المعزَّزة بالسلطة الثقافية، " les traducteurs auteurs de *belles infidèles* font "dire ce qu'ils veulent, comme ils veulent, à l'oevre d'origine ètrangéres جعل المترجمون المؤلفون من أنصار حركة *الجميلات الخائنات* العمل الأدبي الأجنبي يقول ما أرادوه، كما أرادوا]، وتشير المؤلفة إلى أن الترجمة الإنجليزية التي أوردتها هي ترجمتها .M. Tymoczko 1991: 20, cf. 99

٢٣: يقدِّم (1982) Hermans (1985a) and Lefevere and Jackson أمثلة جيدة لمثل دراسات الحالة هذه.

٢٤: قارنْ **س. روس** (S. Ross 1981) الذى يصل إلى استنتاجات مماثلة عن طريق خط مختلف للجدال إلى حدّ ما.

حول خِصال كوهولين
ترجمة الثقافة فى سياق ما بعد كولونيالى

لا شيئ يصلح لصُنْع أغنية سوى الملوك،
والخوذات، السيوف، والأشياء نصف المنسية ...

و. ب. ييتس، تَصالُح

W. B. Yeats, "Reconciliation"

ينطوى دائما على صدمة أن نرى الأيدى والوجوه الخام للإنجليزى المعرَّض لضوء النهار؛ ومع تحرُّك الطابور بعيدا يحوِّله عقلى إلى يرقة فراشة حمراء وبيضاء ملساء، أرجلها تسير، تسير، وعيونها المائة العمياء تحملق إلى الأمام.

وعلى مسافات زمنية مفاجئة تنفجر يرقة الفراشة إلى صوت. اصطدام طبول، وأبواق، ودفوف صغيرة –وعندما تنعطف إلى خارج الرؤية حول منعطف طريق فى چيل رود Jail Road فإنها تصنع ذبذبة غريبة، أشبه بانسجام أنغام أصوات مكبوتة ترتفع فى أغنية.

بابسى سيدوا، *شَق [أو: تقسيم] الهند*

Bapsi Sidhwa, Cracking India

اللغة والثقافة متشابكتان: بلغة من اللغات يتعلم طفل ليس فقط ثقافة مادية بل ميولا ومواقف ثقافية. وعلى هذا النحو، تساهم اللغة في خلق وتكوين ذات الطفل وكذلك الثقافة التي يولد فيها الطفل. ومن خلال مدارك راويتها الطفلة، توضّح **بابسى سيدوا** Bapsi Sidhwa أن هذا النوع من الطابع الثقافى يتوطد برسوخ مبكرا فى الحياة، حاملا إمكانية الاغتراب الثقافى أيضا. وبصورة لا يمكن تفاديها تأتى الترجمة اللغوية معها بقضايا ذات صلة بالترجمة الثقافية، كما توضح فرضية **سابير–وورف** Sapir-Whorf حتى فى أضعف أشكالها، وقد ناقش كثير من الكتاب الخصائص النوعية لتبادل قالب ثقافى فى الترجمة، مع جدال مُصاحب حول ما إذا كانت المشكلات اللغوية للترجمة أم المشكلات الثقافية هى الأساسية (مثلا Catford 1965:99ff., Ivir 1987:35)[١]. وجرت مناقشات لمشكلات مثل طريقة الترجمة عندما يكون الجمهور المتلقِّى غير معتاد على معالم جغرافيا الثقافة المصدر، ومناخها، وحياتها النباتية والحيوانية، وثقافتها المادية. كما نوقشت مشكلات ترجمة الإحالات references إلى المؤسسات القانونية والسوسيولوچية غير المألوفة. ومن المدهش أن الخطاب تم إجراؤه إلى حد بعيد من حيث الترجمة من لغة سائدة إلى لغات أقليات، بكل دلالات تدرُّج مستويات الهيبة الثقافية، لأن مترجمى الكتاب المقدس هم الذين قابلتْهم هذه المشكلات وكتبوا عنها بأقصى درجة من المنهجية. ومن هذا المنظور حاول **يوچين نيدا** تحديد ليس فقط المشكلات المتصلة بالاختلافات الثقافية التى يواجهها المترجمون بل أيضا ما يسميه "تقنيات التدقيق" المتاحة للمترجم[٢].

غير أن الثقافة أساسية أيضا لـ "مشروعية دعاوى أمة" (Fanon [1961] 1966:168). ولهذا فإن ترجمات الثقافة لا تكون أبدا بريئة، ولا تكون أبدا ببساطة مسألة "تدقيق"، سواء أكانت تنطوى على جلب ثقافة سائدة إلى ثقافة أقلية أم كانت، على الأقل، تتوسط بين لغة وثقافة جماعة مستعمَرة كولونياليًا

ولغة وثقافة المستعمِرين الكولونياليِّين، كما هــو الحــال بــين الآيرلنــديين والإنجليز. وإلى هنا كان التركيز فى هذا الكتاب على الوسائل التى صبغ بها السياق السياسى ترجمة النصوص الأدبية الآيرلندية المبكرة إلى الإنجليزية، من حيث كل من المحتوى والشكل، من خلال تركيز الضوء علــى ترجمــة عناصر مثل الحبكة، وأنماط الشخصيات، والنوع الأدبى. علــى أن ترجمــة الأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية لم تكن فقط مسألة ترجمة العناصــر الأدبية بصورة خاصة للنصوص ضمن سياق أيديولوچى مفروض: كانــت هناك أيضا مسألة تقمُّص وتوصيل المعتقدات الثقافيــة، والقــيم، والأفكــار، والمثل العليا، التى تعزِّز النظرات الآيرلندية المتميزة إلى العالم والمجسَّدة فى النصوص[٣]. والحقيقة أن دلالات أطروحــة عــدم يقــين indeterminacy الترجمة عند كواين، والتى نوقشت فى الفصل السابق، فيمــا يتعلــق بهــذه القضية الخاصة بالتعريف والتمثيل الثقافيين واضحة جلية.

وربما كانت المعتقَدات والقِيَم، الأفكار والمثل العليا، هــى الجوانــب الأكثر صعوبة للثقافة على التمثيل والترجمة. وبينما سرعان ما سوف تدرس جماعة استعمارية كولونيالية شروط المناخ التى تشكل الثقافة فــى منطقــة محددة من العالم وتتبنى بسهولة الجوانب المادية الملائمة من ثقافة أخــرى، مستعيرة فى كثير من الأحيان الكلمات ذاتها لتسمية التفاصيل المعنية (كمــا توضح كلمتا monsoon [ريح موسمية آسيوية]، و whiskey [ويسكى] فــى ميدانيْهما المنفصلين)[٤] ، فإن الأفكار، والمعتقدات، والقيم، التى تشكل ثقافــة شعب مستعمَر كولونياليًّا تكون أصعب بكثير على الفهم وأكثر عرضة بكثير للتشويه، وسوء التمثيل، والطمس. وهذا هو الحــال، جزئيًّــا لأن الميــول الرئيسية لثقافة تكون حاسمة فى ممارسات جوهرية يكون من الصعب علــى مراقبين خارجيين تفسيرها ومع هذا فإنها فى الوقت ذاته مــشفَّرة بــصورة عميقة للغاية فى أجسام وأرواح أعضاء الثقافة إلى حد أنهــا تمثــل أشــكال

"التاريخ محوّلا إلى طبيعة"، التاريخ "الذى يجرى إنكاره بما هو كذلك (Bourdieu 1977:78) والذى من الصعب، بالتالى، على أعضاء تلك الثقافة القيام بتمييزه ومفصلته. وعلاوة على هذا فإن مثل هذه الجوانب للثقافة تتعرض لإساءات التفسير اللغوية التى تخدم أجندة الإمبريالية(٥)، كما أن التشويهات قابلة بصورة خاصة للحدوث عندما تصطدم الأفكار، أو القيم، أو معتقدات ثقافة بالخطابات السائدة بوجه عام وبالعقلانية الغربية لما بعد النهضة بوجه خاص.

ولا تقتصر صعوبات التمثيل الثقافى هذه على الترجمة. إنها قضايا رئيسية بالنسبة للإثنوجرافيين، والأنثروبولوچيين، والأركيولوچيين، وهى تظهر فى النضالات فى سبيل الاستقلال وتقرير المصير. والواقع أن صعوبات تشفير وتمثيل الممارسات والمنظورات الثقافية البديلة فى الميادين الأدبية واضحة جلية فى أعمال الكتاب ما بعد الكولونياليين مثل **تشينوا أتشيبى** أو **سلمان رشدى**، على سبيل المثال، على أن المترجم، على خلاف الكاتب، تعرقله، علاوة على ذلك، فى عملية تبادل الأبنية الثقافية، معطيات نص مصدر محدَّد.

وفى *The Poetics of Imperialism* [*النظرية الأدبية للإمبريالية* أو: *جماليات الإمبريالية*] يؤكد **إريك تشيفيتز** Eric Cheyfitz أن المحرك الدافع للكولونيالية والإمبريالية هو رفض المشاركة فى الترجمة الثقافية:

> فى البداية، كتمهيد وتكوين لفعل نزع الملكية، نجد نشاط الكولونيالية كترجمة، على السواء، بمعنى التحويل من لغة إلى أخرى وبمعنى استعارى أو محوّل. وفى هذه الحالة ... تعنى الترجمة على وجه الدقة ليس أن نفهم الآخرين ... أو أن نفهم أولئك الآخرين بكل سهولة -وكأنه لم

تكن هناك مسائل ترجمة- فقط بواسطة اللغة الخاصة بالمرء ... (Cheyfitz [1991] 1997:105)

وفى رأى **تشيفيتز** أن فرض المفاهيم الأوروبية للملكية العقارية والأرض تاريخيا وفى الحاضر على السواء قد أدّى إلى نزع ملكية الشعوب، وبصورة خاصة شعوب مثل الأمريكيين الأصليين الذين لهم نماذج مبنيّة على القرابة أو قَبَلِيّة لاستعمال الأرض، وحيازتها، ووراثتها، إذ إن التعبيرات الإنجليزية عن "الترجمة" كانت راسخة الجذور بصورة مونولوجية فى القانون الإنجليزي[٦]. وكان الآيرلنديون شعبا تختلف أفكاره عن حيازة الأرض اختلافا جذريا عن أفكار الإنجليز، كما أن نجاح الفتح القانونى للآيرلنديين وتجريدهم من حيازة أراضيهم خلال عهد **تيودور** Tudor وبعد ذلك، يستبق السياسات التى اعتمدها الإنجليز فى العالم الجديد وفى غيره. ولا يمنع التجديد المستمر للإمبريالية والتجريد الثقافى الآن وفى المستقبل سوى الاهتمام بخصوصيات الاختلاف الثقافى وإقرار شرعيتها. ومن المفارقات أن **تشيفيتز** يقوم بتوثيق فشل الترجمة، غير أنه لا يقطع الخطوة المنطقية التالية فيسأل عن كيف يمكن أن تبدو ترجمة لا-إمبريالية non-imperializing للثقافة. وهذا هو السؤال المطروح أمامنا الآن.

ومن النواحى النظرية، فإن القضايا المتصلة بالتمثيل الثقافى التى ينبغى بحثها فى هذا الفصل يمكن صياغتها كما يلى. يمكن القول إن الثقافة المصدر كممارسات ثقافية، ومفاهيم، ومعتقدات، وقِيَم، إلخ.. متميزة، لا توجد أو ليس لها أية نظائر قريبة فى ثقافة المتلقِّي[٧]. وبعض هذه العناصر لثقافة المصدر ليست مهمة فقط، إنها رئيسية، رمزية للنظرات المستقلة والحرة للثقافة إلى العالم، وبصورة خاصة النظرات إلى العالم التى عززها إطار العمل الثقافى فى العهد قبل الكولونيالى، فى حالة بلد مثل آيرلندا التى كانت قد صارت مستعمَرة كولونيالية. وإن شئنا الدقة فإنه لا توجد، بالطبع، أى

نظرة وحيدة إلى العالم فى أى ثقافة، بل أسرة من النظـرات ذات الـصلة(٨) والتى يمكن أن تترابط مع عوامل مثل الطبقة، والدين، والنـوع، والجيـل، وتجربة الحياة؛ وهذه بوجه خاص هى حالة أمة لها تاريخ طويل يشمل سكانا غير متجانسين يتسمون بالتنوع اللغوى وبميراث صراع عسكرى وسياسى، كما هو الحال فى آيرلندا. وفى وضع كهذا توجد أسرة نظرات إلـى العـالم تتميز بالتعدد أكثر مما بالتجانس، تحقق ضمنها قِيَمٌ، ومعتقدات، وتفاهمـات بعينها السيطرة، وتبقى أخرى خلافية.

والمفاهيم، والمعتقدات، والممارسات، من النوع الذى تجرى مناقـشته هنا، رئيسية لفكرة الثقافة ذاتها، حيث ترتكز عليها الخبرة الفردية والأبنيـة الثقافية؛ ويمكن التعبير عنها فى اللغة، غير أنها أيضا تتشكل وتُبْنَى باللغة(٩). ومثل هذه السمات بدورها ينتجها، كما أنها تعيد إنتـاج، مـا يـسميه **پييـر بوردييه** "أبيتيس" Habitus، "مفهوما باعتباره نسقا من الميول الباقية والقابلة للتحويل يقوم فى كل لحظة، عبر دمج خبـرات الماضـى، بوظيفـة قالـب للقدرات على الفهم، والإدراكات، والأفعال، ويجعل مـن الممكـن بـصورة لانهائية إنجاز المهام المتنوعة" (Bourdieu, 1977:82-83). وتـرتبط أسـرة النظرات إلى العالم فى أى ثقافة فى آن معا بالأبنية الظاهرية للثقافة وبالميول التى تشكل الـ "أبيتيس". والنظرات إلى العـالم ديناميـة ومتغيـرة وليـست إستاتيكية؛ وعبر أعمال الـ "أبيتيس" يُعاد إنتاج الميول الثقافيـة، غيـر أنهـا تتطور أيضا لتلبية شروط متغيرة(١٠). ورغم إغراء النظـر إلـى ميـول أو مفاهيم الثقافة بطريقة مجردة، يُبَيِّن بورديیه أن الـ "أبيتيس" يتم التعبير عنـه فى، ويعاد إنتاجه عَبْرَ، أشياء، وأفعال، وممارسات، مفصلة وحتـى بالغـة التدقيق (Bourdieu 1977:87-95).

وفى المناقشة التالية سوف نسمى العناصر الثقافية التى هـى أساسـية لكل من التنظيم الاجتماعى والميول التى تشكل الـ "أبيتيس" بمفاهيم التوقيـع

signature concepts [= مفاهيم البصمة الثقافية المميِّزة] لثقافة. ومفاهيم التوقيع هذه أساسية لعالم الخطاب فى ثقافة (ونصوصها الأدبية، قارنْ Lefevere, 1992b:87ff.)، وكذلك لأفق التوقع الذى يشارك فيه أعضاؤها؛ ومفاهيم التوقيع متضمنة بصورة وثيقة فى الخطابات الخاصة بثقافة وكذلك بممارساتها. وعلى هذا النحو، تقدم مفاهيم التوقيع لثقافة أولويَات واضحة للمترجم، وبصورة خاصة إذا كان المترجم عاقد العزم على نقل الاختلاف الثقافى فى الترجمة أو، فى حالة ثقافة مستعمَرة كولونياليًّا، توصيل منظور محلى أصلى حول كلُ ثقافى مركَب، وليس مجرد نظرات الثقافة الاستعمارية الكولونيالية أو معايير عالمية أخرى[11]. وترتبط مفاهيم التوقيع لثقافة بمجموعات بكاملها من الافتراضات الثقافية؛ وهى تعكس الأبنية الاقتصادية والاجتماعية، وكذلك السمات المادية للثقافة، بالإضافة إلى كونها مستودعات للقيمة، والمعنى، والمغزى، بالوسائل التى يتم بها تصوُّر الثقافة وتنظيمها. واللغة مُنتِجة جزئيا لهذه المفاهيم، وبالتالى تكون الكلمات الدالة على مفاهيم التوقيع كثيفة بالتداعيات والتضمينات الثقافية. ومن الجلى أن مفاهيم التوقيع الخاصة بثقافة تظهر أيضا فى -وحتى تدفع إلى- الكثير من الاستعارات التى تعيش بها ثقافة، داخلة بذلك فى القالب اللغوى لثقافة بوسائل أساسية أخرى[12]. غير أنه فى الوقت ذاته ستكون ترجمة حرْفية لكثير من مفاهيم التوقيع لثقافة مصدر إما خالية من المعنى أو حتى مثيرة للسخرية بالنسبة لثقافة متلقية من جراء التعارضات الجوهرية مع الطريقة التى يجرى بها تعريف الثقافة culture ذاتها فى النسق الهدف.

وتقدم الترجمة إلى الإنجليزية لبعض المفاهيم والمعتقدات، والمثل العليا، للثقافة الآيرلندية، والتى نجدها فى النصوص المبكرة لـ "مجموعة ألستر" مثالا على القضايا المطروحة هنا. ويمكن تلخيص القيم الثقافية الأساسية لأيرلندا المبكرة بخمسة من مفاهيم التوقيع التى تُعَدّ رئيسية لعالم الخطاب فى النصوص

الأدبية الآيرلندية المبكرة، المتكررة من نص إلى نص والداخلة في السجل التاريخي كذلك، ومن الجلي أنها تعكس عناصر رئيسية من الـ "أبيتيس"، بقدر ما يمكن أن نحكم من الأدلة التي ما تزال باقية. وما يلي وصف موجز جدا لتداعيات مفاهيم التوقيع الخمسة هذه للثقافة الآيرلندية المبكرة.

١: شيذْ síd: في آيرلندا، حتى في وقت متأخر مثل منتصف القرن العشرين، استمرّ اعتقاد في عالم آخر كان يجري تصوُّره على أنه يتعايش مع هذا العالم ولكنه يقتضي متصلا continuum مكانيا-زمانيا آخر. وفي بعض الأحيان كان يجري في النصوص الآيرلندية المبكرة عن هذا العالم الآخر على أنه "الجانب الآخر" أو "النصف الآخر"(١٣)، بما يوحي بتصور عن انقسام الكون إلى عالميْن متساوييْن. وكانت الكلمة الآيرلندية المبكرة للعالم الآخر -وأيضا لسكانه- هي "شيذْ"، وهي كلمة تعني في الأصل "السلام" (ÓCathasaigh 1977-78). ويجري تقديم العالم الآخر باعتباره الأقرب جغرافيًّا، وكثيرا ما تجري مطابقته مع تلال أو روابي الدفن النيوليثية[٢٨] الكبرى الموجودة في آيرلندا، كما يجري تقديم العالميْن باعتبارهما قابليْن للوصول فيما بينهما بصورة متبادلة في أماكن وأزمنة خاصة. وبحلول الزمن الذي كان يجري فيه تدوين النصوص القروسطية لآيرلندا، كثيرا ما كان يُنظر إلى الآلهة القديمة قبل المسيحية -بما في ذلك رموز مثل الإله الحاكم لوج Lug على أنها تُقيم في الروابي النيوليثيِة، بينما، في وقت لاحق، جاء أيضا التراث الأدبي الآيرلندي المتعلق بالجنيات ليكون مرتبطا بكثير من المواقع الأركيولوجية المبكرة.

٢: رياسدراذ ríastrad: في الثقافة الكلتية المبكرة، كما في الثقافة الهندو-الأوروبية ككل، كان من المعتقد أن البطل يجري تحويله في مجرى احتدام القتال، حيث يصير أكثر سخونة عن المعتاد ويصير أيضا مشوَّها؛

28: نسبة إلى العصر النيوليثي أي العصر الحجري الحديث -المترجم.

والفكرة الجرمانية بيرسيركر berserkr[29]، مفهوم متصل بهذا. وعلى هذا النحو، كان الأبطال أساسيين للثقافة وخطِرين كذلك كإمكانية. ويتميز **كو هولين** الآيرلندى المبكر فى النصوص الأدبية جزئيا بتحوله الهائل عندما يدخل فى احتدام غضبه أثناء المعركة، وهو تحوُّل يسمى "رياسدراذ" الخاص به [فعل المسخ والتشويه]. وقد تعارضتْ أعلاه بالفعل ترجمتان للـ "رياسدراذ" الخاص بـ **كو هولين** (pp. 2-23)؛ ويظل هناك وصف آخر للتحوُّل، كما يترجمه **توماس كينسيلا** يتمثل فى التالي:

> .... بدا وكأن كل شعرة تم دَقُّها بشاكوش داخل رأسه، وبكل حدّة أطلقوا النار عموديا. وبوسعك أن تحلف أن بقعة نار قد غطت طرف كل شعرة. ضيَّق عيناً واحدة أكثر من ثقب إبرة؛ وفتح الأخرى أوسع من فمِ كأس. وكشف عن فكَّيْه حتَى الأذن؛ وشفط إلى الوراء شفتيه إلى ناب العين [ناب فى الفك الأعلى] حتى ظهر بلعومه. وبرزت هالة البطل من تاج رأسه. (Kinsella 1969:77)

وتوضح هذه القطعة مفهوم نور البطل، وتدلّ استعارة بقعة النار على كل شعرة على ارتباط البطولة والحرارة، وهو ارتباط مبنى داخل الكلمة الآيرلندية التى تقابل valour [بسالة]، وهى gal، التى تعنى أصلا "غليان، حرارة".

٣: "كيشْ" ces: فى "مجموعة ألستر"، يغدو الأبطال أحيانا عاجزين عن القتال لأنهم يكونون مشلولين بحالة مماثلة لحالة النساء عند مخاض الولادة تسمى فى النصوص "كيشْ"، الوهن، حالة الخمول، المرض، الاعتلال". وهناك تفسيرات متباينة للطريقة التى حلّت بها هذه اللعنة عليهم

29: بيرسيركر berserkr: محارب إسكندناڤى أسطورى حوّلهُ احتدام غضبه أثناء المعركة إلى [illegible] في الملاحم الاسكندنافية القروسطية–المترجم.

وما هى التجليات المحددة التى كانت لها[٤١]. و كو هولين مستثنى من الـ "كيشْ" لأن أباه –وهو عادةً الإله لوج– ليس من أبناء "ألستر".

٤: *توينْ* táin والجمع: تانا tána: كانت الثقافة الآيرلندية المبكرة ثقافة أبقار cow culture؛ وكانت الثروة تتخذ شكل الماشية (بدلا من العُملة) وكانت المكانة الاجتماعية تقاس على أساس القطعان التى يملكها المرء. وعلى هذا النحو كانت سرقة الماشية نشاطا ثقافيا رئيسيا، فرصةً لإثبات الشجاعة البطولية، وسيلةً رئيسية للأخذ بثأر، مقياسًا للقوة. ومن هذه النواحى كانت للثقافة الآيرلندية المبكرة أوجه شبه بكثير من الاقتصادات والسياقات الثقافية فى مختلف أنحاء العالم، بما فى ذلك بعض الثقافات الأفريقية و"الغرب المتوحش" الأمريكى. وكان للاقتصاد القائم على تربية الماشية نظام غذائى مصاحب من اللحم، واللبن، والزبد، ومختلف الأنماط الأخرى من منتجات الألبان (المسماة بـ "اللحوم البيضاء" للنظام الغذائى الآيرلندى المبكر)، باستثناء الأجبان. وكان النظام الغذائى الآيرلندى موضوعا للسخرية والازدراء من جانب المستعمرين الإنجليز من العهد الإليزابيثى فصاعدا، بسبب اختلافاته عن النظام الغذائى الإنجليزى القائم على الحبوب، بمعياره من الخبز والبيرة. وبسبب الأساس المادى للثقافة الآيرلندية، كانت "تانا" tána "مطاردات الماشية"، تمثل سمة لا يمكن تفاديها للأدب الآيرلندى المبكر، المناسبات الرئيسية لإظهار النشاط البطولى وللحصول على الثروة فى النصوص. وهناك عدد من الحكايات المبكرة التى ما تزال باقية تركز على غارات الماشية، وغارة الماشية، "*توينْ*"، هى اسم أحد الأنواع الأدبية المحلية الأصلية للأدب الآيرلندى المبكر (انظرْ Mac Cana 1980:79-80; Rees and Rees [1961] 1975:208-11). وكما نوقشت بالفعل من قبل، فإن غارة ماشية من هذا النمط تشكل دافع حبكة أطول حكاية بطولية مبكرة فى الآيرلندية، الحكاية الرئيسية فى "مجموعة ألستر" مع انحدار هذه المجموعة إلى الأجيال التالية، "*توينْ بو كولينيى*"، حرفيا "الغارة على أبقار كولينيى"، التى يدافع

فيها **كو هولين** عن إقليمه بمفرده ضد جيوش آيرلندا المجتمعة فيما كان مَلِكه ورفاقه مشلولين بالـ "كيشْ" الذى أصابهم.

٥: "جيشْ" geis (الجمع: جيسا geasa): علـــى خـــلاف تـــابو a taboo [المُحَرَّم]، يمكن أن يكون "جيشْ" فى الأدب الآيرلندى المبكر وصيّة إيجابيــة وكذلك تحريما[١٥]. ويمكن لأفراد ومراكز اجتماعية (مثـــل منـــصب الملـــك kingship)، وأماكن، أن تكون جميعا عرضة لمعوقات "جيشْ". وعلى هـــذا النحو، يمكن أن يكون محرَّما على الملك، على سبيل المثال، التـــدخل فـــى أنواع بعينها من النزاعات بين أتباعه (قارنْ AIT 98 [= Cross and Slover, Ancient Irish Tales]). أو قد يتطلب أحد الأماكن بروتوكولا بعينه (قـــارنْ AIT 98). وكان الأفراد أيضا عرضة للـ "جيشْ"؛ وفى حالة **كو هولين**، على سبيل المثال، فإنه كان مُلْزَمًا بقبول كرم الضيافة عندما يُدْعَى ومُلْزَما بـــألاّ يأكل لحم الكلب، الذى يحمل اسمه[١٦]. وتؤدى الصراعات بـــين الـ "جـــيشْ" الشخصى ومقتضيات قانون الشرف إلى معضلات غير قابلة للحل –وحتـــى وُجودية– فى حكايات الأبطال. وكثيرا ما تكون مثل صراعات القِيَم الثقافية هذه بؤرة القصص الآيرلندية، مسهمة بذلك فى إضفاء طابع الإشكالية علـــى البطولة فى النصوص الآيرلندية المبكرة. وكثيرا مـــا تجعـــل طبيعـــة هـــذه الصراعات القصص الآيرلندية تبدو حديثة تماما أو بالأحرى مختلفـــة عـــن الكثير من باقى الأدب البطولى القروسطى: تصير البطولة عبئا مـــستحيلا؛ فالأبطال مضطرون فى آن واحد معا إلى التصرف بصورة بطولية، وإلـــى المساومة على أفعالهم البطولية والنبيلة مع ذلك؛ والبطل مُدان إنْ فعل، مُدان إنْ لم يفعل. وبالتالى فإن الـ "جيشْ"، يعمل كعنصر قدرى، مـــضيفا نوعيـــة مقيِّدة، وجودية، للفعل. إنه من بعض النـــواحى نظيـــر للقـــدر فـــى الأدب الإغريقى ويسهم فى التعليق الاستبطانى على طبيعة البطولة الموجودة فـــى الكثير من الحكايات الآيرلندية المبكرة.

هذه المفاهيم الخمسة هى العناصر الرئيسية للثقافة الآيرلندية المبكرة المطروحة للنقاش هنا، غير أنه سوف ينبغى إلقاء نظرة خاطفة بالمناسبة كذلك على عناصر أخرى. وتشتمل مؤسسات ثقافية رئيسية، على سبيل المثال، على علاقة الـ "كيله" céile، "التابِع" بسيده(١٧)؛ ومفهوم "إيـر" áer، [= الهجاء]، وهو عنصر من عناصر السيطرة الاجتماعية فى الثقافة الكلتية، كان أقرب إلى الهجاء الشخصى مع هالة تعويذة أو لعنة سحرية منه بالأنواع الأدبية والصيغ المرتبطة بالكلمة الإنجليزية(١٨). وفى عالم الأدب البطولى، تتمثل سمة متميزة فى السلاح السحرى لـ **كو هولين**، وهو *gaí bulga [الرمح فى غمده]*، الذى يستخدمه كملاذ أخير ضد عدوٍّ صعب المراس (قارنْ Kinsella 1969: 44, 196ff.). ومن نواح مختلفة، تُعَدّ هذه المفاهيم رمزية للثقافة الآيرلندية المبكرة المتمثلة فى النصوص: إنها تشير إلى التنظيم الاجتماعى والأساس المادى للمجتمع (خاصة "إير"، "تانا"، "كيلي")، وإلى القيم الآيرلندية المبكرة والشفرات السلوكية (خاصة "رياسدراذ"، "جيشْ"، "إيـر")، وإلى الدين الآيرلندى قبل المسيحى ("كيشْ")، وإلى معتقدات أخرى فى القوى الخارقة للطبيعة ("كيشْ"، "جيشْ"، "إير"). وفى الوقت نفسه، فإن المفاهيم الثقافية المطروحة للنقاش ككل تتناقض بوضوح مع إطار العمل الثقافى للفاتحين الإنجليز لآيرلندا، وكذلك مع قِيَم الفكر العقلانى السائدة فى الثقافة الغربية الحديثة.

وقبل أن نتقدم إلى مدى أبعد، دعونا نأخذ لحظة نعود فيها إلى الوراء ونتفحص النتائج المنطقية لخط المناقشة الذى طورناه إلى الآن، ولكى نبدى بعض الشروط المهمة. لقد جرى هنا باطمئنان تعريف وشرح مفاهيم توقيع آيرلندية متباينة للثقافة الآيرلندية المبكرة على أساس العمل الأكاديمى المبذول على الثقافة الآيرلندية المبكرة، باستخدام نتائج حقول بحث متباينة تشمل اللغويات، والتاريخ، والاقتصاد، والدراسات القانونية، وعلم الآثار، وغيرها.

بمتابعة الجدال المطوَّر فى الفصل السابق كاستجابة لفرضية عدم اليقين عند كواين[١٩]. وقبل أن نواصل، يجدر بنا التأكيد على أهمية إضفاء طابع إشكالى على مفهوم الثقافة فى دراسات الترجمة؛ وكما تحذر **شيرى سايمون** Sherry Simon فإن "ما يفوت فى أكثر الأحيان على اعتبارات دراسات الترجمة يتمثل فى التعريف الواضح لما تعنيه 'الثقافة'. فمع أنه يجرى الإقرار بـ'الثقافة' على أنها أحد أصعب المفاهيم التباسا فى العلوم الإنسانية والاجتماعية المعاصرة، فإنها تظهر فى كثير من الأحيان فى دراسات الترجمة وكأن لها معنًى واضحا وغير إشكالى" (Simon 1996:137). وفيما سبق قوله عن الثقافة لا مناص من أن تظهر بعض التعقيدات المفترضة مسبقا فيما يلى حول طبيعة الثقافة.

على أن هناك قيودا إضافية ينبغى ذكرها حول ذات طبيعة مفاهيم توقيع أى ثقافة. أولا، أنها ليست ببساطة عناصر موحَّدة، أو سكونية، أو جوهرية، أو تأسيسية، لثقافة ما. إنها دينامية، كما يبين ما سبق وصفه بشأن الـ "أبيتيس"، وعلى هذا فإنه لا مناص من أن يُوضع كل مفهوم منها بصورة مثالية فى إطار لحظة تاريخية محددة قبل أن يكون بالمستطاع ترجمته. وينتج عن هذا، على سبيل المثال، أن مفهوم "شيذْ" كان مختلفا فى آيرلندا قبل قدوم المسيحية، وتطوَّر بالتدريج بعد ذلك من نواحٍ مهمة ومتباينة؛ وبصورة مماثلة تغيَّر مفهوم تحوُّل البطل عندما صارت الطبقة المحاربة فى آيرلندا بصورة متزايدة "مزارعين أثرياء" بعد القرن السابع[٢٠]. وعلاوة على هذا فإن مفاهيم التوقيع نادرا ما كانت، إنْ كانت أصلا، "نقية" أو "لم تُمَس"، أو "غير ملوثة"، بمفاهيم ثقافات أخرى. والحقيقة أن تأثير التجارة القارية [الأوروبية] على آيرلندا فى العصور القديمة، والإغارات الآيرلندية على بريطانيا، والمستوطنات الآيرلندية فيها، بعد انسحاب الإمبراطورية الرومانية، وقدوم المسيحية إلى آيرلندا فى القرون الميلادية الأولى، وغزوات

الڤايكنج لآيرلندا ومستوطناتهم فيها، حيث كان كل حدث منها يجلب تغيرات ثقافية جوهرية إلى الحياة الآيرلندية، كانت تعنى جميعا أن الثقافة الآيرلندية كانت قد صارت بالفعل معقدة وتعددية في العصور الوسطى. وبحلول القرن العاشر -إنْ لم يكن قبل ذلك- كانت الثقافة الآيرلندية قد صارت مهجَّنة ولم تكن لتُعتبر "موحَّدة" unitary أو "أصلية" originary؛ ومن الصعب حقا اعتبار أن زمنا كهذا كان موجودا ذات يوم فى آيرلندا فى ضوء ما هو معروف من السجلات التاريخية والأثرية. وتوضح حالة آيرلندا أن أنواع الامتزاجات والتهجينات الثقافية النموذجية للعصر ما بعد الكولونيالى والعولمة قد عُرِفتْ طوال التاريخ، حتى إنْ كان هذا ربما على نطاق جغرافى وزمنى مختلف. وأخيرا، ينبغى أن نتذكر أن المفاهيم الثقافية تتوقف على اختلافات فى المعنى تتصل بالمراكز الاجتماعية للرعايا. وبالإضافة إلى التغيُّر الدينامى لمفاهيم التوقيع فإن معنى كل مفهوم منها يكون، بالتالى، تابعا لتغير المراكز الاجتماعية: على سبيل المثال، سيكون معنى كلمة "كيلى" [client = تابع] مختلفا فى الواقع بالنسبة لـ لُورْدْ، وتابع [client]، وعبد. وتمثل هذه الأشياء بعضا من التعقيدات الكثيرة التى يجب وضعها فى الاعتبار عند ترجمة الثقافة، ولا يمكن بحثها جميعا بالتفصيل أدناه.

وإذا عُدْنا إلى المسألة النوعية الخاصة بترجمة مفاهيم التوقيع فى الثقافة الآيرلندية المبكرة فإنه يمكن استخدام ثلاث ترجمات إنجليزية لـ *"توينْ بو كولنيِيّ"* والحكايات المرتبطة بها لتصوير مواقف الترجمة فى التعامل مع مفاهيم ثقافية من هذا النوع: النُسَخ المعدّلة التى أعدّها **ستانديش أوجريدى** فى ١٨٧٨-١٨٨٠ بعنوان *History of Ireland: the Heroic Period [تاريخ آيرلندا: العصر البطولى]*؛ وترجمة **أوجوستا جريجورى** فى ١٩٠٢ لـ "مجموعة ألستر" المتضمنة فى *Cuchulain of Muirthemne [كو هولين مورثيڤنه]*؛ وترجمات **توماس كينسيلا** فى ١٩٦٩ لـ *Táin [توينْ]*.

وقد يبدو فى البداية أن من التحيّز بعض الشيء أن نبدّد الوقت على تمثيل **ستانديش أوجريدى** (1878-80) لمفاهيم التوقيع فى الثقافة الآيرلندية، فى مواجهة إعداداته السردية narratological التى تجعل من *"تُوِينْ بو كولِنْيِيْ"* نوعا من رواية قصيرة مشفَّرة (نمواً غير محتشم لحكاية مغامرات الصبى) وتلاعباته بالحبكات ذاتها(٢١). غير أن معالجة **أوجريدى** لعلامات التمييز الثقافية للنصوص يستقطر كلا من مشكلات الترجمة الثقافية ونوعٍ من الحل لتلك المشكلات. وفى إشارته إلى أبناء "ألستر" على أنهم "فرسان" (مثلا 1.139, 2.122, 2.317) و"رجال بلاط" (2.172ff.)، وإلى قانون الشرف عندهم على أنه "نظام فروسية" (2.282 n.1)، وإلى قلاعهم على أنها جسور متحركة (2.294)، يقدم **أوجريدى**، بوضوح، الحكايات الآيرلندية على أنها مماثلة لقصص بطولات الفرسان القروسطية و، ضمِنًا، مع ثقافة مادية واجتماعية مشابهة للثقافة المادية والاجتماعية لقصص بطولات الفرسان. وهو يضفى الغموض على خصوصيات الحكايات الآيرلندية التى ستتعارض مع هذه النظرة إلى السرود: العجز الغريب لأبناء "ألستر" ("كيش") تحلّ محله عندما يظهر لأول مرة فى النص الآيرلندى غشاوة ضباب سحرى شرير يجعل أبناء "ألستر" يفقدون حواسهم (1.138ff., 1.170ff.)، فى حين أنه فيما بعد فى سرده *"توينْ بو كولِنْيِيْ"* يجرى تفسير غياب محاربى "ألستر" بحملة بحرية لم يَقُمْ بها **كو هولين** (2.284ff.). كذلك فإن مفهوم "جيشْ" تحل محله الغشاوة السحرية (2.232ff.) أو يتم استيعابه فى تعويذة (2.253)، وذلك فى الحالات التى لا يتم فيها حذفه كليا (مثلا 1.129)(٢٢). وتجرى تسمية **كو هولين** باسم "رياسدارا" Riastarra، وهناك إشارة تبريرية إلى حد ما إلى الـ "رياسدراذ" فى هامش ("فكرة أن قامته زادت أثناء القتال"، 2.280n.2)، كما رأينا من قبل، غير أن الـ "رياسدراذ" [فعل المسخ والتشويه] ذاته لا يجرى وَصْفه. ويستعمل **أوجريدى** كلمات آيرلندية مختلفة للإشارة إلى مفهوم العالم الآخر، ومنها كلمة شى shee (مثلا 2.191, 2.228)، غير أنه يستعمل أيضا تعابير

مثل "fairy palace" [قصر الجن] (2.280)، حيث يُـدْمج المفهـوم الثقـافى الآيرلندى فى مفاهيم أوروبية أوسع من ثقافة الجِنّيَات وفى المظاهر الخرافية لقصة بطولات الفرسان الفروسطية. وأخيرا يجرى تقييد المفهـوم العـام لـ "توينْ" ويصير اسم علَمٍ، "تان" Tân، حيث يدلّ على الجيش الـذى حـشدته مايڤ Maeve للهجوم المحدد الذى تقوم به على "ألـستر" (.2.121, 2.126ff وفى مواضع أخرى كثيرة).

ويجلب **أوجريدى** عددا من الكلمات مـن الآيرلنديـة (مـثلا ardire, ríastarra, gcise, Tân, shee)[٢٣] ، لكنه فى كثير من الأحيان إمـا يُـضْفِى الالتباس على المعنى الآيرلندى للكلمات وإما يعطى معانى جديـدة ملائمـة لثقافة المتلقِّى. وعلاوة على هذا فإن المفاهيم التى تمثلها هذه التعابير لا تلعب دورا كبيرا فى تقدم السرد ذاته، ويجد المرء نفسه متروكا بانطباع يتمثل فى أن الاستعارات الآيرلندية يجرى اسـتعمالها كعلامـات تمييـز رومانـسية للغرائبية أكثر منها كمؤشرات نوعية للثقافة الآيرلندية. إنها جزء من ديكور وليس من جوهر ترجمة **أوجريدى** لـ "مجموعة قـصص ألـستر". علـى أن معالجة **أوجريدى** لمفاهيم التوقيع فى الثقافة الآيرلندية ليست ببساطة مـسألة جهل، ناشئة من التاريخ المبكر لإنتاجه. فالخطوط العريضة الرئيسية للثقافة الآيرلندية ومعانى التعابير الدالة على مفاهيم التوقيع فى الثقافـة الآيرلنديـة كانت تجرى مناقشتها بحلول الزمن الذى كان يكتب فيه **أوجريدى**؛ ومعظمها يشتمل عليهـا، مـثلا *Manners and Customs of the Ancient Irish, 1873* *[تقاليد وعادات الآيرلنديين القدماء]*، لمؤلفه **يوچين أوكارى** وأعمال أكاديمية مبكرة أخرى، كان **أوجريدى** مُلمًّا بها[٢٤].

وفى معالجتها للثقافة الآيرلندية، قامت **أوجوسـتا جريجـورى** أيـضا بإضفاء الغموض على طبيعة السطو على الماشية وراء *"توينْ بو كـولْنْيى"* عن طريق عنونة ترجمتها لذلك الجزء من "مجموعة قصص ألـستر" The

War for the Bull of Cuailnge [sic] [الحرب من أجـــل ثـــوْر كـــولينْيِى] ، 'معدَّلة" بذلك المظهر البطولى للحكاية بما يتلاءم مع معايير اللغة الإنجليزية، ومُخَفِّفةً التأكيد على الأساس الاقتصادى للسطو على الماشية فـــى آيرلنـــدا، ومُضْفيةً الغموض على المظاهر العتيقة للثقافة البطولية الآيرلندية من خلال إدماج "توينْ" فى "الحرب". ورغم أن **جريجـــورى** تستورد التعبير الآيرلندى الحديث شى sidhe إلى ترجمتها للإشارة إلـــى العـــالم الآخـــر الآيرلنـــدى (Gregory [1902] 1973;146ff., 154, 168، ومواضـــع أخـــرى كثيـــرة)، والتعبير الآيرلندى Gae Bulg للإشارة إلى السلاح الخاص لـ **كو هولين** (مثلا 185)، فإنها تضفى الغموض على مفاهيم توقيع أخرى فى الثقافة. فلفظة ces ["كيشْ"] تجرى ترجمتها إلى "weakness" [الضعف] (146ff.)، وهى إلى حد ما كلمة باهتة وغامضة تضفِى الالتباس على علاقة الـــنص الآيرلنـــدى بالـ couvade [الوضع الرمزى للرجل: طقس مشاركة الزوج رمزيًا للزوجة أثناء الوضع]. وعلاوة على هذا فإن خصوصيات "رياسدراذ" **كو هولين** يجـــرى حذفها كليا من الترجمة، وتتغاضى **جريجورى** عن هذه الصفة للبطل بالقول إن **كو هولين** كان له "مظهر إله" (١٦٩)، وهذا تشويش يُثبِّت طبيعة احتـــدام الغضب البطولى لـ **كو هولين**. وأخيرا، يجرى تفادى المفهوم "جيشْ" المهـــمّ من خلال حذف اللحظات التى يصطدم فيها بالأبطال (مثلا 253 و33 و31)؛ وبهذه الطريقة تلغى **جريجورى** إضفاء طابع الإشكالية علـــى البطولـــة فـــى النصوص الآيرلندية المبكرة وتغيِّر تمثيل القتال بحيث تقوم ضـــمنا بتمجيـــد البسالة الشخصية بطرق ترتبط منطقيا مع خطاب العسكرية البطولية التـــى روّجها القوميون الآيرلنديون فى ذلك الحين.

وتتميز ترجمات **توماس كينسيلا** (١٩٦٩) لحكايات "مجموعة ألـــستر" بتكرار كلمات إنجليزية مضللة لتمثيل عدد من مفاهيم التوقيع المهمة للثقافـــة الآيرلندية. وعلى سبيل المثال، تجرى ترجمة كلمـــة "كـــيشْ" بكلمـــة pangs

[وخزات الألم] كلما وردت الكلمة فـي النـصوص الآيرلنديـة، وبـصورة متواصلة تجرى ترجمة "رياسدراذ"[٣٠] **كو هولين** بكلمة warp-spasm. ومثل هذه الكلمات هى فى آن واحد وَصْفية بما يكفى للدلالة على المفاهيم الثقافيـة موضوع المناقشة، وفريدة بما يكفى لأن تبرز، مشيرة إلى مظاهر اسـتثنائية للثقافة المصدر غير المألوفة للقارئ الناطق بالإنجليزية. ومثل **جريجـورى** يستورد **كينسيلا** كلمات آيرلندية إلى نصه، مستعملا كلا من *side* للإشـارة إلى العالم الآخر الآيرلندى (مثلا ١٤٢) و *gae bolga* للإشارة إلى سلاح **كو هولين** (مثلا ١٩٦). ويأتى استيراده الأكثر دلالة فى عنوان كتابـه الـوارد بالآيرلندية وهو *Táin Bó Cúailnge* فى العنوان الجانبى لمجلد ترجماته ولكنه مختصر إلى، ومحدَّد فى، عنوان الكتاب نفسه الـ*"توين"* *The Táin*.

وتُغرى مثل هذه الإستراتيجيات المختلفة لترجمة الثقافة ناقدا بـاللجوء إلى أحكام معيارية ليقول إن **أوجريدى** و **جريجورى** لم يكونا تماما مترجميْن جيديْن جدا أو دقيقيْن جدا للثقافة الآيرلندية المبكرة، وبـرفض ترجمتيْهمـا لمفاهيم التوقيع الآيرلندية للثقافة لصالح ترجمات **كينسيلا**. غير أن من المهمّ أن نلاحظ أن كل المؤلفين authors الثلاثة كانوا ناجحين جدا كل منهم مـع جمهوره المقصود: إن نهج "جيد/رديء" فى تنـاول الترجمـات تبـسيطى واختزالى هنا كما هو دائما تقريبا، وهو يفشل فى الإمساك بحزم بالبيانـات المتعلقة بالترجمة الثقافية الأساسية فى إنتاج **أوجريدى** و **جريجـورى**، فـى ضوء شعبية ونفوذ ترجمتيْهما، وبصورة خاصة بـين القـوميين الثقـافيين الآيرلنديين. وعلاوة على هذا فإن مثل هذا الموقف المعيارى أو الإرشادى لا يكشف سوى القليل عن الترجمة باعتبارها ممارسة تاريخية وثقافية فى هـذه الحالة، كما هى بوجه عام، حيث يكشف هنا القليل جدا عن الطرق التى يـتم بها خلق تمثيلات الثقافة عن طريق ممارسات خطابية مثل الترجمة، والقليل

30: انظر معنى رياسدراذ ríastrad ضمن مفاهيم التوقيع الخمسة التى نوقشت أعلاه –المترجم.

عن القيود السياقية على الممارسات الخطابية. وقد هيَّأ إنتاج أوجريدى المجال للإحياء الأدبى الآيرلندى، مُفضيًا إلى بدء ظهور اهتمام بالأدب والثقافة الأيرلنديين المبكرين، وأعطى دفعة لتحقيق وترجمة العديد من النصوص المبكرة فى العقود التالية لنشر كتابه *History of Ireland [تاريخ آيرلندا]*. وكانت ترجمات **جريجورى** بمثابة الترجمات الأدبية الأساسية فى اللغة الإنجليزية للأدب الآيرلندى المبكر ليس فقط بالنسبة لجيلها، بل أيضا بالنسبة لقراء النصف التالى من القرن؛ كما كانت ترجماتها الأساس لتطويعات refractions مُهمّة أخرى لـ "مجموعة ألستر"؛ مؤثِّرة فى إنتاج **و. ب. ييتس**، على سبيل المثال[٢٥]. كذلك كانت ترجمات **كينسيلا** شعبية بصورة خاطئة، مستحوذة على أخيلة جمهوره، مُحَوِّلةً ملامح مثل "رياسدراذ" إلى "warp-spasm" **كو هولين** و"وخزات آلام" أبناء "ألستر" المطبوعة حتى فى ذاكرة القراء العرضيين نسبيا. كما أن ترجماته تبنَّتْها الثقافة الشعبية الآيرلندية، بما فى ذلك حتى الموسيقى الشعبية، حيث صارت الترجمات الأدبية القياسية لـ "مجموعة ألستر" فى النصف الثانى من القرن العشرين داخل وخارج آيرلندا على السواء، كما صارت أساسية فى إحياء الاهتمام الشعبى بالكلتيِّين خلال تلك الفترة. وخلاصة القول هى أن كل ترجمة كانت عملا موفقًا فى زمنها، وبشروطها الخاصة، وعلى هذا النحو فإن المناهج الثلاثة الموصوفة بوضوح لترجمة الثقافة الآيرلندية تقدم دلائل مهمة بصورة خاصة عن هذا الجانب لنظرية وممارسة الترجمة.

والحقيقة أن ما يميز التمثيلات الثلاثة لخصال **كو هولين** ومفاهيم توقيع الثقافة الآيرلندية القديمة لا يتمثل فى النجاح أو الفشل، بل يتمثل فى الاختلافات فى مقاربة مشكلة نقطة التفاعل الثقافية فى الترجمة. ويتبنَّى **أوجريدى** إستراتيجية دَمْجٍ يجرى فى سياقها تفسير المفاهيم الثقافية الآيرلندية باستخدام أقرب المفاهيم إليها فى ثقافة اللغة الإنجليزية. وهو يجعل نصه

مقبولا لدى الجمهور عن طريق إدراج الثقافة والنظرة إلى العالم فى مواد المصدر الآيرلندية تحت القالب الذى تقدمه الثقافة الإنجليزية السائدة. وحيثما أمكنه أن يقترض عناصر هيبة من الثقافة المتلقية، لا يتردد **أوجريدى** عن إضافة مصدره، كما فى حالة قيامه، على سبيل المثال، بإدخال عناصر من الثقافة والأدب الأوروبيَّيْن القروسطيَّيْن بما فى ذلك الجُسُور المتحركة المأخوذة من الثقافة المادية الأوروبية أو الموتيفات السحرية مثل السيف الطافى. وحيثما لا يوجد أى أمل فى جعل جانب من الثقافة الآيرلندية مقبولا ضمن سياق ثقافى إنجليزى، فإنه لا يتردد فى حذف الدوالّ الثقافية الآيرلندية من عمله. وككل يحتفظ **أوجريدى** بمفردات lexis إنجليزية لترجمته، مُرَوِّجًا الدلالات التى تتخذها الكلمات الإنجليزية عند جمهوره، مهما كانت مضللة بالنظر إلى السياق الثقافى المحلى للمصادر الآيرلندية.

كذلك تستخدم ترجمات شعبية وتطويعية مبكرة أخرى لـ "*تُوينْ بو كولِنْيِى*" إستراتيجية دَمْج لتمثيل الثقافة الآيرلندية. وعلى هذا النحو يُسَمَّى الأبطال فى كل مكان *فرسانا* knights [٢٦]، وقانون شرفهم هو *الفروسية* *chivalry* (Brooke [1789] 1970:5: Jull 1898:xliii)، وهم يلعبون ألعاب رُقْعة تسمَّى *الشطرنج* و *الداما*. وفى انفجار مدهش إلى حد ما للدمج تزعم **إليانور هال** فى مقدمتها حتى أن الأبطال الآيرلنديين المبكرين (مثل الفيكتوريين؟) "يكونون دائما چنتلمانات" [٢٧]. والعرف الآيرلندى للتبنِّى والصلات بين الآباء بالتبنى والأطفال بالتبنِّى، وكذلك الصلات بين الإخوة بالرضاعة مثل **كو هولين** و **فير ديا**، تجرى ترجمتها بلغة الصداقة، وموَدَّات الزمالة المدرسية، وحتى ذات مرة بلغة أُخُوَّة الدم blood-brotherhood، وهذا تعبير من الثقافة الأمريكية المحلية (الهندية) من الجلى أنه كان مألوفا أكثر ومقبولا أكثر من الميراث الثقافى الخاص بآيرلندا[٢٨]. وفى ترجماته الشعرية والدرامية لقصص آيرلندية، اتخذ **ييتس**، أيضا، مقاربة دَمْج نحو الطبقات

الثقافية للنصوص الآيرلندية، كما يتضح من الإيبجراف epigraph (الكتابة على القبر) الذى وضعناه عند رأس هذا الفصل، وتدل كلماتها على قدرة محدودة حتى على إدراك البدائل الثقافية المشفرة فى المواد المبكرة.

وعلى النقيض من ذلك، يمكن تسمية إستراتيجية ترجمة **جريجورى** إستراتيجية جدلية، يجرى فى سياقها تقديم تعريف للثقافة الآيرلندية، غير أن ذلك التعريف مقيَّد على السواء بالتزامه ببعض سمات التعريف الإنجليزى السائد للثقافة وأيضا وبصورة مفارقة باعتراضه ذاته على، وتمرده ضد، الثقافة السائدة. وتحاول **جريجورى** أن تضع حدودا فاصلة لسمات القالب الثقافى الآيرلندى المستقل وراء نصوصها عن طريق استيراد بعض الكلمات الآيرلندية (تشمل sidhe [شِى] والاسم الآيرلندى لسلاح **كو هولين**، و *Gae Bulg* الخاص به، كما تعبِّر عنه **جريجورى**) . غير أن الدوال الثقافية المتمايزة التى تقوم بتبديل مواضعها وهى، بصورة عامة، تلك التى كانت تترجمها فى ذلك الحين كانت قد اختارتها بالفعل الحركة القومية باعتبارها عناصر البنية الاجتماعية الآيرلندية ونسق القِيَم الآيرلندى، هذه العناصر التى كان ينبغى تعزيزها باعتبارها تُمَيِّز الآيرلنديين عن الإنجليز. وعلى سبيل المثال فإن الآيرلنديين كان يجرى تمييزهم عن الإنجليز باعتبارهم فى آن معا أكثر روحية (وبالتالى منفتحين على الأمزجة التى يمثلها *Síd* [شيذْ]) وأيضا أكثر بطولية بمعنى تقليدى للبطولة ينتمى إلى أواخر القرن التاسع عشر (على سبيل المثال: جيِّد فى الحرب، باسل بدنيًّا). والواقع أن مثل هذه التشخيصات للثقافة الآيرلندية كانت قد صارت واسعة الانتشار فى الصحافة القومية الشعبية وكان قد تم نشرها كذلك بوسائل أخرى، تشمل محاضرات واجتماعات تروِّج القومية الثقافية. على أن عناصر من الثقافة المصدر التى لم تنشأ كجزء من التعريف الوطنى للطابع الآيرلندى -وبصورة خاصة عناصر من شأنها إحداث التنافر مع الثقافة الإنجليزية السائدة- يجرى إما

دمجها فى ترجمات **جريجورى** (مثلا مفهوم *"توين"* الذى يجرى دمجه باعتباره الحرب) أو تخفيفها عن طريق ترجمتها لـ ليكسيمات lexemes (وحدات معجمية) متعددة. كذلك تستخدم **جريجورى** لهذه الأغراض الترجمة الصفرية zero translation (مثلا تعاملها مع "جيش") والمبالغة hyperbole (مثلا، "تَجَلِّى إله" مقابل "رياسدراذ"، الذى يحول معتقدا ملموسا إلى مجاز بلاغى. وفى ترجمة **جريجورى**، تتجلى بدايات تعريف يجرى إعلاؤه للثقافة الآيرلندية، غير أن هذه العملية مقيَّدة بصورة صريحة بمعارضة جدلية لقِيَم ثقافة اللغة الإنجليزية السائدة والالتزام بالأچندة السياسية الناشئة للنزعة القومية الآيرلندية.

وربما أمكن أن نسمِّى إستراتيچية ترجمة **كينسيلا** إستراتيچية مُضلِّلة [خادعة]: إنه يجعل الاختلاف الثقافى جليًّا وصريحا دون التمهيد له من خلال التفسير. و**كينسيلا** ليس مخلصا بالضرورة (أى أنه لا يعتمد دائما على التحويلات المقترضة أو المستوردات، وليس حرفيًّا دائما)، غير أن ترجمة مفاهيم التوقيع الثقافية محصورة على مستوى الكلمة ضمن سياق نص إنجليزى فصيح، جاعلا بذلك العناصر الثقافية جلية عبر *التبعيد [الأوسترانيى]* *ostranie* [= إضفاء طابع الإغراب]، أو اللغة غير المألوفة(٢٩). وفى نص **كينسيلا** تجرى الإشارة إلى مختلف مفاهيم وقِيَم ومعتقدات الثقافة الآيرلندية من خلال لغة مميَّزة بعلامات marked تقاوم الدمْج فى المعايير الثقافية السائدة للعالم الناطق بالإنجليزية: لغته الخاصة بمفاهيم توقيع الثقافة الآيرلندية لا تتلاءم مع الأقلمة/الاستئناس من جانب القراء الإنجليز أو الأمريكيين أو الآيرلنديين. ومثل **جريجورى**، يستورد **كينسيلا** بعض الكلمات الآيرلندية إلى ترجمته، لكنه بصورة أكثر نموذجية يخلق تعابير إنجليزية لافتة للنظر هى وَصْفية بما يكفى للدلالة على المعنى الآيرلندى الحرفى وأيضا غير مألوفة بما يكفى لتوضيح أن المفاهيم الآيرلندية استثنائية بطريقة

ما، وبصورة خاصة فى سياق لغوى إنجليزى. وعلى سبيل المثال فإن عبارات مثل *pangs [وخزات الألم]* و *warp-spasm* [نوبات غضب أسطورية تُشوّه خِلقة البطل أثناء القتال]، سهلة الحفظ بما يكفى للاستحواذ على اهتمام القراء ولأن تكون قابلة للتذكر وعلاوة على هذا فإنها مخصَّصة لترجمة المفاهيم الآيرلندية ذات الخطوط الفاصلة، فى هذه الحالة "كيش" و "رياسدراذ" على التوالى، مُبَيِّنا للقارئ أن المفاهيم لها مغزى ونموذج وسياق لغوى وثقافي محدود ودقيق. ومثل هذه العبارات فريدة؛ فهى فى ثباتها وتكرارها تبْرز وتشير إلى وجود مفاهيم توقيع الثقافة الآيرلندية لدى جمهور متلقٍ غريب. ولأن كل تعبير كهذا فى الترجمة مرتبط على المستوى المعجمى بالتعبير المصدر فيما يتعلق بالمفاهيم المعنية، فإن الممارسة تنتهى إلى مستوى من التكرار المعجمى ينتهك الطابع الجمالى الحديث للتنويع المعجمى فى الأدب المكتوب(٣٠). وإستراتيجية ترجمة **كينسيلا** ضد الدمج فى تأكيدها على الاختلاف الثقافي من خلال حَرْفيّة مزعجة أو إضفاء طابع غير المألوف على اللغة عند تقديم المفاهيم المتميزة للثقافة الآيرلندية. وهناك انتحال للغة المتلقِّية لخدمة أهداف جديدة، أهداف الثقافة المصدر، وهذا واضح أيضا فى نقل كينسيلا للعنوان *Táin Bó Cúailnge* [*"توين بو كولينيى"*] إلى *The Táin* [الـ *"توين"*]، مُبَيِّنًا بالكلمة الآيرلندية المستوردة، وباستعمال أداة التعريف على السواء أن القصة ينبغى اعتبارها الملحمة الآيرلندية القومية، مقدِّما بذلك مقارنة مع عناوين مثل الـ *ماهابهاراتا Mahabharata*، و *الـ إلياذة*، و *الـ أوديسة*، و *الـ نيبيلنجونجليد Nibelungunglied*، وهكذا إلخ. وتدلّ ترجمة كينسيلا على أن حكاية الأبطال الآيرلندية قد بلغت سنّ الرشد: العنوان لا يعود بحاجة إلى تفسير والقصة تتخذ مكانها المستحَقّ بين الملاحم القومية الأخرى فى الأدب العالمي(٣١).

ومن الجلى أن هذه المواقف الترجمية الثلاثة تمثل استجابات متباعدة بصورة لها مغزاها للاختلاف الثقافى، للآخرية alterity، لتأكيد الذات القومى النزعة؛ إنها أنماط متنوعة لملاقاة الآخر ولتمثيل الآخر. ومن هذه الناحية تشدد **سايمون** على البارامترات الأخلاقية للترجمة: "الترجمة لا تتمثل فقط فى امتلاك نصوص موجودة مسبقا فى نمط من التعاقب الرأسى؛ إنها تجسيد لعلاقتنا بالآخرية otherness، بالتجربة -عبر اللغة- لما هو مختلف... والطريقة التى يجرى بها أخذ الآخرية والغربة فى الاعتبار لها علاقة وثيقة مع المعايير التاريخية والمؤسسية التى انتهت إلى السيطرة على التقاليد القومية..."(Simon 1992:161)(٣٢). على أن هذه القضايا المتعلقة بتمثيل الآخرية معقدة بصورة مضاعفة بالنسبة للناس الذين كانوا مستعمَرين كولونياليًا أو معرَّضين للاضطهاد. ففى مثل هذه الأحوال يكون "الآخر" فى كثير من الأحيان هو الذات، كما هو الحال فى هذه الترجمات الآيرلندية، وقد كانت الذات خاضعة للإجحاف، والتحقير، والإقصاء الثقافي(٣٣). إن ما تدركه وتعرفه الثقافة السائدة باعتباره غريبا وغير جدير يمثل ذات جوهر الثقافة الكولونيالية.

وفى موقف كهذا، تكون عملية استعادة الثقة الثقافية معقدة، لا أمرا بسيطًا أو غير معقد، وهى لا تحدث دفعة واحدة، كما توضح حالة آيرلندا. وعندما تكون الترجمة جزءا من النزعة القومية الثقافية، مُسْتخدَمةً فى بناء وإعادة بناء ثقافة قومية، كما كان الحال فى آيرلندا حيث كانت النصوص الأدبية المبكرة قد صارت عويصة لغويا، تصير الترجمة نمطا من اكتشاف وتأكيد الميراث الثقافى المحلى من أجل الناس المستعمَرين كولونياليًا أنفسهم، وكذلك الإنتاج من أجل الاستعمال الأيديولوچى فى العلاقات مع المستعمِرين الكولونياليِّين. فالترجمة تطلق صُوَرًا للجماعة المستعمَرة كولونياليًا، ممثلة إياها لـ، ومن أجل، المستعمَرين كولونياليًا أنفسهم، عاملة ضد الصُوَر التى

تشكلها الإمبريالية الثقافية للسلطة الكولونيالية. وفى حالة آيرلندا، كانت ترجمة *"توينُ بو كولينِيى"* نمطا لاستقصاء وتكوين مفاهيم توقيع الثقافة الآيرلندية -تماما كما كانت بالنسبة للشكل الأدبى الآيرلندى- بالإضافة إلى تمثيل هذه المفاهيم داخل آيرلندا ومن أجل آيرلندا(٣٤). وفى الحالات الثلاث التى بين أيدينا، تكون الترجمة شكلا لتمثيل الاختلاف الثقافى، غير أن النتائج مختلفة تماما بسبب التغيرات فى الظروف التاريخية.

ومثل هذه التعريفات للثقافة يمكن أن تكون، فى دراسة الحالة هذه، دَمْجية أو جدلية أو ظاهرية، فى المقام الأول. ومن الجلى أن إستراتيچية دَمْج مثل إستراتيچية **أوجريدى** تنطوى على تثاقُف واستئناس الثقافة المصدر؛ والأمثلة المطروحة للنقاش هنا إنما هى فقط حالات نمطية لتمثيل طبقة واسعة من الأمثلة، وتطبق المقدمات التى تشكل الأساس فى مثل هذه الحالات جوانب من الإمبريالية الثقافية(٣٥). ويشرح **لورانس ڤينوتى** هذا النمط من المقاربة، الذى يسميه "إستراتيچيات الترجمة السلسة"، وهى إستراتيچيات تخلق ترجمات تعطى مظهر أنها ليست نصوصا مترجمة، من خلال تثاقُف واستئناس النصوص المصدر: "... تقومُ ترجمة سلسة بمحو الاختلاف اللغوى والثقافى للنص الأجنبى: حيث تُعاد كتابة هذا النص فى الخطاب الشفاف المسيطر على ثقافة اللغة الهدف والمشفَّرة بصورة لا يمكن تفاديها مع قِيَم ومعتقدات وتمثيلات اجتماعية أخرى فى اللغة الهدف..." (1992:5; Venuti cf. 4-6,12-13)(٣٦). وتتمثل طريقة فى مقاومة المواقف ذات الطابع الإمبريالى إزاء الآخرية فى استخدام إستراتيچيات الترجمة "المقاوِمة"، بما فى ذلك إستراتيچية الترجمة التى يسميها **فيليب لويس** Philip Lewis "الأمانة المتعسفة" abusive fidelity، التى تقتضى، بين أشياء أخرى، التمزيق النصى المحكوم. ويشير **لويس** إلى أن "الأمانة المتعسفة" تمثل بصورة نوعية طريقة فى مقاومة استئناس الآخر على أيدى ثقافة متلقِّية سائدة (Lewis 1985:40-

42)[٣٧]. ومن الجلى أنه تتمثل وسيلةٌ لمقاومة الإمبريالية الثقافية، وبالتـالى للصياغة البارعة لتعريف متميز ولتمثيلٍ لثقافة مصدر فى الترجمة الحرفيـة لمفاهيم توقيع الثقافة المصدر، وهى الإستراتيجية التى يستخدمها **كينسيلا** فى الحالة التى بين أيدينا.

وتدعو الإستراتيچيات التى يـستخدمها **أوجريـدى** و **جريجـورى** و **كينسيلا** لتمثيل الثقافة الآيرلندية المبكرة إلى المقارنة مع مراحل فى البحـث عن هوية قومية ضمن العملية الأوسع المتمثلة فى الاسـتعمار الكولونيـالى وتصفية الكولونيالية. ويمكن تشبيه إسـتراتيچية الـدَّمْج التـى يـستخدمها **أوجريدى** بغرس معايير الاستعماريين الكولونياليين فـى عقليـةِ مـستعمَرةٍ كولونياليًا. عبْر انتحال قِيَم السلطة الكولونيالية وإغراق المعايير القومية فـى المعايير الخاصة بالمستعمِر الكولونيالى، *تصير الذات المستعمَرة كولونياليًّـا مندمجة باعتبارها الآخر*، وتكون، بمعنى ما، مرفوضـة. ويمكـن مقارنـة الإستراتيچية الثقافية للترجمة، إستراتيچية **جريجورى** الجدلية، بنشوء تعريف للهوية القومية من المفارقات أنه يرتبط بتعريف المستعمِر الكولونيالى؛ ومـا من تعريف مستقل للذات يمكن أن ينشأ لأن *الهوية القومية يجرى تعريفها فى تعارض مع المستعمِر* الكولونيالى، وهى مقيَّدة بشروط الجدال التى تقترحها السلطة الكولونيالية. ومثل هذه المرحلة يمكن أن تدوم طويلا بعد أن تكـون السيادة قد تحققت من جانب مستعمَرة سابقة، مما يؤخر نشوء أى إحـساس مستقل حقيقى بالهوية القوميـة أو الاسـتقلال الـذاتى الثقـافى. وأخيـرا، فبالإستراتيچية الحرفية للترجمة التى يستخدمها **كينسيلا** يمكن تـشبيه نـشأة هوية جرت *تصفية الاستعمار عنها* ويجرى فيها تجاوُز العلاقـة المزدوجـة للمستعمَر/المستعمِر، ويجرى الشروع فى بحث جديد عن هوية مستقلة ذاتيا، لا تعرقلها شروط المستعمِر الكولونيالى أو النزعة القومية الثنائية الجدليـة. وفى هويةٍ جرت تصفية الكولونيالية عنها كهذه، يمكن أيضا تعبئة كل مـن

الثقافة المحلية والثقافة الاستعمارية الكولونيالية ودَمْجهما بحيث تشكلان كيانا جديدا[٣٨]. هذا هو مغزى الطريقة التى يقوم بها **كينسيلا** باستخدام وتوسيع موارد اللغة الإنجليزية فى سبيل تطوير مفردات مميَّزة بعلامات يجرى استخدامها للإشارة إلى، وتعريف، الميراث الثقافى الآيرلندى، وتوسيعًا، هوية آيرلندية داخل نطاق ترجمة باللغة الإنجليزية. وهناك انتحال للوسائل والموارد الثقافية للمستعمِرين الكولونياليّين من أجل غايات المستعمَرة السابقة ومَزْج -وإنْ لم يكن دَمْجًا- للمجاليْن الثقافييْن. وعندما يحدث هذا، يمكن أن نتكلم عن الترجمة كجزء مما يسميه **فرانز فانون** "شِعْرا متمرِّدًا" و"أدبا كفاحيا" (Fanon [1961] 1966:181,193): يقوم مترجمون بعملهم بحيث يخلقون ترجمة متمردة *a translation of revolt* وترجمة كفاحية *a translation of combat*.

واختيار المترجِم لإستراتيچية الترجمة هو -مثل كل الممارسات- مشروط باللحظة التاريخية وإطار العمل الأيديولوچى الذى يجرى ضمنهما إنتاج الترجمة، وكذلك موقف المترجِم ضمن النسق الثقافى. وتقدِّم الحالة التى نوقشت أعلاه مثالا نوعيا: **أوجريدى**، و **جريجورى**، و **كينسيلا**، كلهم آيرلنديون، وكلهم ناطقون باللغة الإنجليزية باعتبارها اللغة الأم. وكان **أوجريدى** يعمل مبكرا فى تاريخ حركة النزعة القومية الثقافية، عندما كان مجرد فعل الكتابة عن الأدب والثقافة الآيرلنديين، مهما كان دَمْجا، فِعْلا سياسيا قوميا فى حد ذاته. وفى وقت لاحق، بعد عشرين عاما من العمل الفذّ لـ **أوجريدى**، عندما أنتجت **جريجورى** ترجماتها، كانت حركة النزعة القومية الثقافية قد تطورت بصورة كبيرة؛ فى الفترة التالية لسقوط "پارنل" Parnell كان يجرى تعريف ومفْصَلة مفهومٍ للثقافة الآيرلندية فى تعارُضٍ مع النزوع الدَّمْجى، الذى حدث أن صار موضع سخرية بتعبير "West Britonism" [البريطونية الغربية]، كما رأينا من قبل، وقد ازدهرت منظمات متباينة لتعزيز

النزعة القومية الثقافية وإضفاء الطابع المؤسسى عليها، مما خلق خطابا إيجابيا حول الثقافة الآيرلندية المحلية. وفى مثل هذه البيئة، كانت لدى **جريجورى** قيود أقلّ مفروضة من جانب المعايير البريطانية السائدة مما كان لدى **أوجريدى**، غير أنه عرقلتْها خطابات النزعة القومية الثقافية ذاتها. ويجب أن نلاحظ أيضا أن نصوص **أوجريدى** و **جريجورى** تعكس أيضا مواقفهما الاجتماعية والتزاماتهما الأيديولوچية. وقد جاء **أوجريدى** و **جريجورى** منحدريْن من أصل هيمنى Ascendancy stock بولاءات مختلفة للثقافة الآيرلندية والثقافة الإنجليزية، وكانت **الليدى جريجورى** تحتل حتى مرتبة اجتماعية عُليا. على أن **أوجريدى** كان اتحاديا فى وجهته السياسية، فى حين كانت **جريجورى** مرتبطة تماما بالحركة الثقافية التى كانت تهدف إلى توجيه آيرلندا نحو الاستقلال الذى كان ينبغى تحقيقه، بالمقاومة المسلحة، عند الضرورة.

وعلى النقيض، كان **كينسيلا** يترجم فى الستينيات، حيث كان يعمل فى أمريكا وكذلك فى آيرلندا، فى وقت كانت فيه الدولة الآيرلندية مستقلة بالفعل عن إنجلترا قبل ذلك بنصف قرن تقريبا، وكانت آيرلندا تتجه بصورة متزايدة نحو الدخول فى المدار الثقافى الأمريكي[٣٩]. وككاثوليكى آيرلندى، منحدرٍ من Uí Chcinnselaigh (إحدى السلالات النبيلة التى دعمت ملوك لينستر Leinster)، وفصيحٍ فى الآيرلندية الحديثة بفضل تعليمه ومتطلبات الخدمة المدنية فى زمنه، مثل مثقفين آخرين فى الزمن الذى كان فيه **كينسيلا** يصارع مسألة طريقة تحرير آيرلندا من المعقل الثقافى لآيرلندا ما بعد الاستقلال، التى كانت خلال أعوام **دى ڤاليرا** de Valera قد قامت حتى بتدوين الأخلاق اليانسينية Jansenist والعادات الكاثوليكية فى القانون، مدرجة إياها فى الدستور الآيرلندي[٤٠]. وكان هناك أيضا قلق من اشتعال نزعة انعزالية آيرلندية خانقة باعتبارها قضية كانت حادة بصورة خاصة بعد الحرب العالمية الثانية. وكان الجمهور الآيرلندى لـ **كينسيلا** قد تمّ تعليمه

قصصا عن كو هولين منذ طفولتهم، وكان من الممكن افتراض أنهم مطّلعون على الخطوط العريضة للأساطير الآيرلندية، وكذلك على البلاغة التقليدية للنزعة القومية الثقافية الآيرلندية. وهكذا، فعندما قام بترجمة ت.ب.ك، اتخذ **كينسيلا** موقفا داخل القالب الثقافي الآيرلندي كان يختلف اختلافا كبيرًا عن موقفي كل من **أوجريدي** و **جريجوري**، وكان جمهوره مختلفا جذريا كذلك(٤١). وبمعنى ما، كان **أوجريدي** و **جريجوري** قوميين آيرلنديين واضحين ليُنتجا الترجمات التي أنتجاها، باستخدام إستراتيچيات ترجمة اختاراها، على حين كان **كينسيلا** مثاليا لمهمة زمنه. على أن من الواضح من المجموعة الكاملة لترجمات *"توين بو كولنيي"* التي نوقشت في الفصلين ٢ و٣، أنه لا وجود لأي مسار زمني صارم في إستراتيچيات الترجمة. وعلى سبيل المثال فإن سيسيل **أوراهيللي**، المعاصرة لـ **كينسيلا**، فيما كانت تترجم، حتى بعد أن ظهرت ترجمته، قد تبنت حَرْفيّة جيل أقلّ تميُّزا إلى حد ما جرى فيها في الترجمة بصورة غريبة إسكات كثير من العناصر الثقافية المميزة في النص، إما من خلال استخدام مجموعة متنوعة من وحدات معجمية (ليكسيمات) lexemes لتمثيل كلمة آيرلندية واحدة، أو من خلال استخدام مفردات دمْج مثل "fairy mounds" [روابي الجن] مقابل الكلمة الآيرلندية *síd* [شيذ] و "taboo" [تابو] مقابل الكلمة الآيرلندية geis ["جيش"].

والحقيقة أن ترجمة مفاهيم التوقيع لثقافة تمثل في نهاية المطاف پاراميترًا [عاملا] واحدا فقط يمكن الحكم به على إستراتيچية ترجمة بأنها دَمْجية، أو جدلية، أو ظاهرية [خادعة]. وتتمثل سمات أخرى يجب تقييمها في اختيار المحتوى؛ ومعالجة العناصر الأدبية التي تشمل النوع الأدبي، أو الشكل، أو الشخصيات، أو الحبكة، ونماذج اللغة؛ والتكافؤات الأيديولوچية. غير أن أنواع العناصر التي سميتُها مفاهيم التوقيع الخاصة بثقافة تعمل باعتبارها إلى حد ما اختبارًا ملحوظًا بصبغة عباد الشمس هو من بعض

النواحى تتبوَى فيمـا يتعلـق بالطبيعـة الكاملـة للترجمـة. وهكـذا فـإن الإستراتيجيات الشكلية لـ **كينسيلا** التى تنقل النسيج ذا الطيَّات الخمس للسرود الإنجليزية تتطابق مع معالجته لمفاهيم توقيع الثقافة الأيرلندية، وفـى كـلا ميدانى الترجمة يقوم بإبراز تفرُّد النصوص الآيرلندية والعناصـر الثقافيـة الآيرلندية منتحلا ذخائر اللغة الإنجليزية لتمثل سمات مميزة للثقافة المصدر. كما أن قيام **جريجورى** بحذف الجوانـب الجنـسية للحبكـات واسـتخدامها للعناصر الفولكلورية (لهجة ريفية مـن الإنجليزيـة الآيرلنديـة Hiberno-English وقالب الحكاية الشعبية للنوع الأدبى لترجمتهـا)، يـتلاءم، علـى النقيض، مع نزوعها الجدلى نحو تعريـف الطـابع الآيرلنـدى Irishness، وبصورة خاصة فى ضوء إعلاء شأن الفلاح من جانب القوميين الآيرلنديين والتشديد على النقاء الأخلاقى فى ذلك الـزمن (قـارنْ Thompson [1967] 1972:ch.1, 2). والمعالجة الدَّمْجية لـ **أوجريدى** للثقافة الآيرلندية تنسجم مـع نقله نوع حكاية الأبطال الآيرلندية إلى النوع الأدبـى الإنجليـزى للروايـة القصيرة novelette أو حكاية مغامرات الصِّبْية وتطويعات حبكته أيضا.

وتعزِّز هذه الدراسة لتمثيل مفاهيم توقيع الثقافة الآيرلنديـة المبكـرة وجهات نظر سابقة حول الاستقطابات المستعملة لوصف الترجمات؛ ومـن جديد يغدو من السهل للغاية مجرَّد تشخيص ترجمة **كينسيلا** على أنها ترجمة وافية أو نص **أوجريدى** على أنه مقبول إذا استعملنا مـصطلحات **تـورى** و **إيڤين-زوهار**، أو النظر إلى أحدهما على أنه مثال على الأمانـة المتعـسفة وإلى الآخر على أنه مثال على الفصاحة، أو فى الحقيقة أن ننسب إليهما أيًّـا من الاستقطابات الأخرى المستدعاة فى دراسـات الترجمـة. ولاسـتعمال **كينسيلا** للمفردات lexis طابع تبعيدى [إغرابى] عن عمد للإشارة إلى مفاهيم التوقيع الخاصة بثقافة ليس فقط للتوجيه إلى النص المصدر -إنه لكى يكـون استفزازيا، لينتحل اللغة الهدف لأغراض تمثيل الثقافة المصدر، خاصةً فـى

سياق ترجمة تكون فى مكان آخر معقدة وفصيحة فى استعمالها للغة الإنجليزية والشكلية، كما هو الحال مع ترجمة **كينسيلا** وكما يمكن أن يكون متوقعا من شاعر أيرلندى رئيسى فى القرن العشرين يعمل فى الإنجليزية. والواقع أن جانبا من تأثير إستراتيجية **كينسيلا** ينتج عن تناقض ملحوظ بين أسلوبه الأدبى الفصيح والمعالجة الحرفية لمفاهيم التوقيع فى الثقافة الآيرلندية؛ من خلال هذا التناقض الأسلوبى يلفت المترجِم النظر إلى العناصر الثقافية للنص التى يجرى تبعيدها [إضفاء طابع غير المألوف عليها] ويشدد عليها، دون نقل العنصر الثقافى من الخلفية إلى الصدارة ودون إدخال أى من الإشارات الهزيلة أو الشرح ضمن النص(٤٢).

وبصورة مماثلة يمكن النظر إلى ترجمة **أوجريدى** على أنها ذات توجُّه مختلط. وكان اختياره ذاته للموضوع محاولة لإعلان الذات لتعزيز ولاءٍ للثقافة الآيرلندية، لمزج معرفة تاريخ وأدب آيرلندا، ولتحدِّى النسق الثقافى الإنجليزى: مع أنه ساوَمَ على مفاهيم توقيع الثقافة الآيرلندية والتنظيم الاجتماعى الآيرلندى، وكذلك الشكل الأدبى الآيرلندى، والنوع الأدبى، وأنماط الشخصيات، عن طريق دمج كثير من هذه العناصر الرئيسية للمعايير الإنجليزية السائدة، كان مجرد واقع أن الأدب البطولى الآيرلندى المبسَّط بأى طريقة تفنيدا رئيسيا لقِيَم الهيمنة Ascendancy السائدة والفرضيات الثقافية الإنجليزية، التى نظرت إلى حقيقة أن آيرلندا كانت دون ثقافة كليًّا وكأنها عقيدة. وحيث إنه كان يكتب فى زمن كان يمكن فيه أن يكون المرء متعلما فى آيرلندا و"لا يقرأ مطلقا كلمة واحدة عن التاريخ الآيرلندى والأسطورة الآيرلندية، عارفا 'لا شيء مطلقا'" حول ماضى آيرلندا، فقد تحدَّى **أوجريدى** القِيَم الهيمنية hegemonic، وبصورةٍ خاصة تلك المدرَجة فى نسق التعليم، فى فعل الكتابة ذاته عن الأبطال والملوك الآيرلنديين (قارنْ Thompson 20 :1972 [1967])(٤٣). وعلى هذا النحو، تنطوى هذه الترجمات الآيرلندية

على تلك الجوانب من نصوص المصدر التى نظر إليها المترجمون على أنها مهمة وبارزة بالنسبة لأغراضها وأزمنتها، مؤكدة من جديد قِيَم التحليل الكنائى لإستراتيجيات الترجمة(٤٤).

وحتى تحت أفضل الظروف -مع جمهور متلقٍ مستجيب ومترجم حساس أو حتى جريء- تكون مفاهيم توقيع ثقافةٍ بين أصعب عناصر نص تجرى ترجمته. ويقدم مفهوم **بورديه** عن الـ "أبيتيس" -التاريخ يغدو طبيعة- تفسيرا جزئيا. وبالنسبة للمراقب لثقافة -المترجِم فى هذه الحالة- من الصعب تحديد العناصر الرئيسية لثقافة، لتمييز عناصر ثقافية أساسية من تجليات ثقافية غريبة بصورة صارخة ولكنْ سطحية فى نهاية المطاف(٤٥). ومن الصعب التعرُّف على مفاهيم التوقيع الخاصة بثقافة مفهومًا مفهومًا، غير أنه يكون حتى أكثر تعقيدا أن ندرك الطابع النسقى systematicity النحوى الدلالى لثقافة، لفهم الطريقة التى ترتبط بها مفاهيم التوقيع لثقافة بصورة متماسكة ببعضها البعض وبالعناصر الأخرى للثقافة. ومن الممكن أن يتابع المترجم نصًّا ببساطة كلمةً بكلمة، مفهومَ توقيعٍ بمفهومِ توقيعٍ: بمعنى ما تقتضى عملية الترجمة الثقافية أن يصير المترجِم نوعًا من المتخصص السوسيولوجى أو الأنثروبولوجى، مدركا الكليات الثقافية الأوسع التى يُوضَع نص المصدر داخلها(٤٦).

وأخيرا، حتى عندما تصير مفاهيم التوقيع محددة ومفهومة، مهما كان هذا بصورة ناقصة، فإن المهمة الصعبة المتمثلة فى نقل وتوصيل هذه المفاهيم إلى الجمهور المتلقي ينبغى القيام بها. ويجب تشخيص مفاهيم التوقيع أو تلخيصها بطرق قابلة للتذكر لقُرَّاء الثقافة المتلقية. وفى هذا السياق، علاوة على هذا، هناك مشكلات الاقتصاد وكثافة المعلومات التى ينبغى مجاهدتها - بالإضافة إلى تفادى فخّ الدوالّ الثقافية التى تشغل مكان الصدارة فى الترجمة، وهى جزء من خلفية نص المصدر، ويجب أن يتجنَّب المترجم أكثر

مما ينبغى من الشرح الثقافى وإلا فإن الترجمة سوف تعانى شحنة معلومات مفرطة و، بالتالى، تحوُّلا شاملا فى اتجاه الأدب التعليمى أو التثقيفي(٤٧). وفى هذا السياق يجاهد المترجم القضايا الأخلاقية والأيديولوچية الجوهرية، ذلك أن الترجمة الثقافية الناتجة سوف تشكل صورة لثقافة المصدر التى ستقوم بوظيفتها كواقع؛ وهكذا بمعنى ما فإنه عبْرَ اللغة *يخلق* المترجم الثقافة المصدر للجمهور المتلقِّى. وكلما كانت الثقافة المصدر مهمَّشة، كانت هذه المسئوليات أثقل بالنسبة للمترجم، وكان التمثيل مؤثرا.

ونادرا ما تسود الظروف المثالية للترجمة الثقافية. وبصورة أكثر نموذجية، لن تكون شروط التلقى هى الأمثل. وفى كثير من الأحيان سيكون جمهورٌ متلقٍ ما ميّالا إلى أن يرفض أو يقاوم الاختلاف الثقافى، سواء عن غطرسة هيمنية hegemonic أو عدم أمان تابع subaltern. وسيكون مترجم/مترجمة غير قادر/ة على إدراك الاختلاف الثقافى، أو غير قادر/ة على إدراك تحيُّزاته (أو تحيُّزاتها)، أو ميّالا إلى أن يعمل ضمن التعابير والمعايير الثقافية للجمهور المتلقِّى، بما فى ذلك الخطابات الهيمنية hegemonic للثقافة الهدف، وعلى وجه الخصوص عندما يترجم المترجم إلى لغته (أو تترجم المترجمة إلى لغتها) المحلية(٤٨). والحقيقة أن فرض موقف أيديولوچى على الترجمة الثقافية أسهل من الإدراك والتنفيذ عمليًا لإستراتيچية ترجمة لتوصيل الاختلاف الثقافى بنوع الخصوصية الذى يقتضيه تمثيل مفاهيم توقيع ثقافة.

هذه الصعوبات لترجمة الثقافة ليست مصادفة، وهى ذاتها تنتج عن وجهة نظر الثقافة التى نعمل على تطويرها هنا. ويوضح مفهوم **بوردييه** عن الـ "أبيتيس" المدى الذى يصل إليه عدم وَعْى المشاركين بثقافتهم، بما فى ذلك تلك الأوجه للثقافة التى تُنشِئها اللغة. وعلاوة على هذا، تتكون الثقافة من ممارسات، ممارسات هى إلى حد كبير جدا ليست معروفة بصورة واعية.

والثقافة مشفَّرة فى الجسم، جسم الموضوع وجسم المترجم على السواء[٤٩]. ويعرف الناس ما هو ملائم فى محتوى ثقافى دون أن يكونوا قادرين على تفسير أو حتّى تحديد البنية أو القيم الثقافية الإجرائية. ومشكلة تحليل ثقافة - ثقافة المرء أو ثقافة أخرى- حادّة بصورة متماثلة، كما يبيِّن **بورديبه** فى أطروحته الرئيسية بشأن مشكلات تنظير الممارسة (انظرْ خاصة Bourdieu 1977:ch.1). ومن الصعب على أعضاء ثقافة أن يصفوا أو يفسروا ممارساتهم الخاصة، تماما كما هو الحال مع مراقبين خارجيين. ومن ناحية فإن أولئك المستغرِقين فى ثقافة يقدمون تفسيرات زائفة أو مضللة أو يقدمون معلومات هى ذاتها منظَّمة بصورة مضلِّلة بحكم ذات الأسئلة المطروحة على الرُّواة informants. ومن ناحية أخرى، يميل المنظِّرون إلى تفسيرات للثقافة تفترض قواعد بدلا من الارتجال الخلاق وتميل إلى التشييء، والأقنمة، والتماسك الزائف.

إن ما يبرز بمنتهى الجلاء فى ترجمة الثقافة هو الطابع المزدوج لعملية الترجمة ذاتها باعتبارها نظرية وممارسة على السواء. ومن الجلى أن الترجمة ممارسة ثقافية، ومن نواحٍ كثيرة، وكما هو الحال مع ممارسات ثقافية أخرى، يجرى تعلُّم الترجمة ومعرفتها بطرق عملية ليست متاحة بصورة خاصة للإدراك الواعى أو للتفسير العقلانى والخَطِّى. ومثل باقى أعضاء الثقافة، يعرف المترجمون عادة بطرق عملية -أى، غير واعية إلى حد بعيد- معانى ومعايير كل من النسق الثقافى للنص المصدر والنسق الثقافى للجمهور المتلقى. وبالطريقة ذاتها يعرف المترجمون بصورة عملية ما تسمح به الثقافة المتلقية والذوق المتوقَّع فى نص مترجَم فى تلك الثقافة. وفى المجرى العادى للأحداث يتمّ أداء الترجمة بطريقة عملية من هذا النوع: يجرى القيام بالترجمة "بصورة حدسية" أو "بطريقة لا واعية"، دون تحليل منطقى أو خَطِّى، أو محدَّد.

على أنه، فى أوقات أخرى ومن نواحٍ أخرى، تكون للترجمة صـــلات وثيقة مع التنظير أيضا، وهذه الصلات مرتبطـــة بالبُعْــد الإپيـــستيمولوچى للترجمة الذى سبق أن ناقشناه فى مراحل عديدة من هذه الدراسة، وهو بُعْــد إپيستيمولوچى يجعل الترجمة موقعا محتملا للتطوُّر الثقافى كعملية تفاعلية مع البيئة processuality[٣١]. ولأسباب من أى نوع –المزاج أو تحديــد الموقــع الثقافي[٥٠]– يمكن أن يصير المترجم تحليليا إزاء الأســاس الثقــافى لــنص مصدر، وبالتالى، أن يبدأ فى التنظير بشأنه. وعند مثل هذه المرحلـــة تغــدو الترجمة عُرْضَة بصورة خاصة لتفسيرات زائفة للثقافة أو تمثـيلات زائفـــة تميل إلى هيكلة الثقافة المعنية وإلـــى وضـــع نمـــاذج ذات طـــابع أقنـــومى hypostatized patterning: أى أن الترجمة تغدو عُرْضَة لذات أخطار التنظير بوجه عام. والنتائج –سواء، على سبيل المثال، مجموعات القواعد السلوكية النسقية فى ترجمات الأدب القروســطى، أو الإســاءات والغرائبيـــات فـــى ترجمات نصوص من ثقافات التابع subaltern– يمكن أن نجدها أيضا فـــى ترجمات شعبية (مثل نصوص **أوجريدى** أو **جريجورى**) وفـــى ترجمـــات أكاديمية تشمل ترجمات فيلولوچية، مثل ترجمات المستشرقين).

وإذا عدنا الآن إلى علاقة الثقافـــة المترجِمـــة translating و"شـــرعية دعاوى أمة"، هناك مفارقة تتعلق بالمسعى القوموى لخلق (أو إعادة خلـــق)، لتأكيد (أو إعادة تأكيد) ثقافة قومية، وهى مفارقة تنتج عن ملاحظات **بوردييه** بشأن صعوبة تنظير الثقافة. وإذا كان **بوردييه** مُصيبا فى تأكيــد أن جانبـــا

31: المقصود بهذا المفهوم هو أن التطور/التغيُّر الثقافى يحدث كعملية تاريخية مترابطة الحلقـــات فى سياق يشمل البيئة الثقافية المادية ككل. وينطلق هذا المفهوم من نظرية حديثـــة جـــدا بـــدأت بالأركيولوچيا وانتقلت إلى الأنثروپولوچيا تقول بأن التغيُّر الثقافى يحدث فى إطار قابل للتوقـــع، وللفهم بصورة موضوعية من خلال تحليل مكوِّناته وتفاعلها مع الكل الثقـــافي علـــى أســـاس أن التغيُّرات الثقافية تحرِّكها "عمليات" تطوُّرية فى النمو الثقافى ويمكن بالتـــالى فهْـــم حيـــاة البـــشر وثقافتهم فى الأركيولوچيا انطلاقا من البقايا الأثرية المادية –المترجم.

كبيرا من الثقافة ليس معروفا بصورة واعية، فإنه ينـتج بالتـالى أن مـن الصعب جدا على حركة قومية أن تعرف ما هى الثقافة القومية أو كيف يمكن وصفها وتمثيلها بصورة وافية –فى ترجمات أو غيرها. وسـواء افتـرض القوميون نزوعا "وضعيًّا" (وجازفوا بتفسيرات زائفة، وحَذْف "كل مـا هـو بديهي"، أو الثغرات الناتجة عن غير القابل للتفكير وغيـر القابـل للتـسمية المرتبطيْن بـ "الرقابة المتأصلة فى الـ 'أبيتيس'" [Bourdieu 1977: 18])، يغدو تأكيد ثقافة قومية مهدَّدًا دائما بأن يكون مَبْنِيًّا على دعاوى زائفة، وإسـاءات تقدير، وإساءات تمثيل، و/أو الجوهرية essentialism (وهى ذاتها شكل مـن أشكال الأقنمة hypostatizing). وتقتضى نظرة **بورديبه** إلى أعمال الثقافة أن من الصعب بنفس القدر أن نعرف كيف نصف أو نفسر الذات وأن نعـرف كيف نصف أو نفسر الآخر(٥١).

وفى حالة التفاسير القوميَّة nationalist الآيرلندية لثقافة قومية national عبْرَ الترجمة، تكشف الأمثلة التى فى متناولنا بعض المفارقـات العجيبـة. وفى سياق تشكيل وتمثيل ثقافة ماضى آيرلندا، كانت هذه الأمثلة ترسِّخ أيضا صُوَرًا خلقتْ تمثيلا مثاليا لثقافة حاضرهم ومستقبلهم. وفى كثير من الأحيان تكون لتمثيل "آخر" حركة مزدوجة، خاصة عندما يكون "الآخر" هو الـذات. وعلاوة على هذا فإن ما يبدو قوميا، فى هذه الطبعات لثقافة ماضى آيرلندا، ليس قوميا، وما هو قومى ليس قوميا بالضرورة. ومن الجلى أن تمثـيلات **كينسيلا** لمفاهيم توقيع الثقافة الآيرلندية والتى تتبعناها هنا "أدق" بأى معيـار للتحديد يختاره المرء من تلك التى قدَّمها أى من **أوجريدى** أو **جريجـورى**. على أن تمثيله للثقافة الآيرلندية، مهما كان دقيقا، يتحدَّى أيضا أركان النزعة القومية الثقافية الآيرلندية وقِيَمها وغاياتها من نواحٍ كثيرة. وعلى سبيل المثال فإن تمثيلات **كينسيلا** لمفهومى "رياسدراذ" و"*توين*"، يمكن النظر إليها علـى أنها قريبة بصورة خطِرة من القوالب الجاهزة (الكلاشيهات) للقرن التاسـع

عشر الآيرلندى -كما يمكن أن نناقش تمثيلات **كينسيلا** للفكاهة، والسخف، وانعدام التماسك، والدافع الجنسى، ومعالجة الموضوعات الداعرة scatology في النصوص، فى مواضع أخرى من هذا الكتاب. ومهما كانت تمثيلات **أوجريدى** و **جريجورى** خرساء وغير دقيقة فإنها أكثر اتساقا مع الخطاب القوموى بشأن طبيعة الثقافة الآيرلندية. وفى حالة آيرلندا، كما فى حالة أمم أخرى كثيرة، فإن ما هو قوموى ليس بالضرورة دقيقا: ما يعزز "شرعية دعاوى أمة" ليس بالضرورة ترجمة "أصيلة" للثقافة القومية (قارنْ Lloyd 1993:111ff.). ويمكن تحليل **كينسيلا** بشيء من الإنصاف على أنه معادٍ للنزعة القومية من حيث معظم التعريفات المذهبية للنزعة القومية الآيرلندية، ذلك أن تمثيلاته تعمل ضد الروح القومية المفرطة الاحتشام، المتزمتة، الصارمة، المتظاهرة بالتقوى، الراضية عن النفس، فى آيرلندا والتى نشأت، بين أشياء أخرى، عن مواقف ما بعد المجاعة تجاه النشاط الجنسي والتقوى المصطنعة، والصدمات والمآسى المرتبطة بعصيان ١٩١٦، وقوات Black-and-Tans[32]، والحرب الأهلية، بالإضافة إلى عقود من الحياة تحت قيود دستور **دى ڤاليرا** de Valera وانعزالية ما بعد الاستقلال. وفى حالة **كينسيلا**، فإن ما هو قومى ليس قوميًا، كما يمكن فَهْم هذه الكلمة فى أضيق الدوائر الأيديولوچية الآيرلندية. وهذه مفارقات يواجهها كُتّاب ومترجِمون آخرون فى الأمم ما بعد الكولونيالية التى تحاول المطالبة باستعادة ثقافة خاصة بها.

وفى سياق كتابته عن إنجازات **چيمس چويس** الأدبية يُثْنِى عليه **شيموس هينى** (Heaney 1978:40)، مشيرًا إلى أنه بفضل **چويس** "صارت اللغة الإنجليزية الآن ليست إذلالا إمبراطوريا بقدر ما هى سلاح وطنيّ". و **چويس** مشهور بتحدّيه لكثير من نفس المعوّقات الثقافية التى تحدّاها **كينسيلا** فى وقت لاحق فى ترجمته لـ *"توينْ بو كولينْيى"* -بالاحتفاء بالجنس،

32: قوة مسلحة تم تجنيدها فى عام ١٩٢١ لمحاربة شين فين -المترجم.

بمعارضة الاحتشام المتطرف، بمساءلة الروح البطولية لآيرلندا، بالاستمتاع البالغ بالدنيوية، ومن الواضح مرة أخـرى أن تطـور الأدب بعـد تـصفية الكولونيالية عنه وتصفية كولونيالية الترجمة عمليتان مترابطتـان. وتـستمر ترجمات **كينسيلا** بالعمل الذى بدأه **چويس**، مطوّعًا اللغة الإنجليزية لأغراض التعبير عن الثقافة الآيرلندية والنظرة الآيرلندية إلى العالم (وكلاهما ملخَّصان فى ترجمته لمفاهيم توقيع الثقافة)، مُساهمًا بذلك فى نشأة هوية ثقافية مستقلة. ومن الإنصاف أن نرى أنه فى آيرلندا يأتى ظهـور إسـتراتيچية الترجمـة المبنية على تصفية الكولونيالية مثل إستراتيچية **كينسيلا** بعد أن قاتلت آيرلندا وفازت بالقليل من الاستقلال بنصف قرن. ويمكن أن يُـوحِي تـاريخ الأدب والترجمة فى أول مستعمرة لإنجلترا (والمستعمرة الإنجليزية الأولـى التـى حققت الاستقلال فى القرن العشرين) بجدول زمنى لتحقيق أوضاع مماثلة فى كل مكان فى بلدان تتحرر من مختلف أشكال الاضطهاد والقمـع الثقـافييْن للكولونيالية والنزعة القومية على السواء.

١: حول مركزية المسائل الثقافية فى الترجمة، انظرْ أيضا Dingwaney and Maier 1995; Pym 1992; Lefevere 1992b:51-58; Snell-Hornby 1988:ch. 2, 1990:81-82; Even-Zohar 1990:74ff.; Baker 1996; Franco Aixelá 1996؛ ومصادر استشهدنا بها. انظرْ أيضا Budick and Iser 1996; Bhabha 1994; and Simon 1996:134-67. حول جوانب الصلة بين اللغة والثقافة التى تَمُدُّ ترجمة الثقافة بالبصيرة، انظرْ أيضا Basso (1990) والمقالات الواردة فى Clifford and Marcus (1986)، خاصة مقال Asad.

٢: انظرْ Nida 1964:chs. 9-11. ويحاول إيڤير (Ivir 1987) إجراء مسح لخيارات الترجمة من أجل توصيل الجوانب الثقافية لنصٍّ مصدر؛ وتتفادى حُجَجُه وأمثلته الافتراضات المسبَّقة المتعلقة بمنحنى السيادة الثقافية.

٣: الأسئلة المتعلقة بما إذا كانت هناك نظرات آيرلندية متميِّزة إلى العالم، وما إذا كانت مثل هذه النظريات متجانسة أو غير متجانسة، وما إذا كان خطاب بشأن الطابع الآيرلندى مسألة تعريف للذات أم وجودية خبيثة تستمر فى أنْ تكون موضوعا للنقاش بنشاط. انظرْ، على سبيل المثال، Deane 1985; Kearney 1988; Kiberd 1994, 1995; Kinsella 1995; Lloyd 1993; Mercier 1994; and C. O'Brien 1995 بالإضافة إلى عُروض لهذه الأعمال (مثلا TLS 16 December 1994; 26 January 1996). وقد تقاربتْ هذه الاهتمامات على قضايا مثل تعريف القاعدة المعيارية المكرَّسة للأدب الآيرلندى، وجمْع المنتخبات، والتقييمات النقدية لأعمال الإحياء الأدبى الآيرلندى. وقد جرى الانخراط أيضا فى الجدال حول هذه القضايا بإبداع *The Field Day Anthropology of Irish Writing [منتخبات ذروة الكتابة الآيرلندية]* –والجدال بشأنه–؛ تحرير: شيموس دينْ Seamus Deane. كما

كان النقاش حول مسألة كيف ينبغى تعريف النظرة الآيرلندية إلى العالم أحد العوامل فى اضطرابات Troubles فى آيرلندا الشمالية بعد ١٩٦٨.

٤: يقـــدِّم معجـــم *The American Heritage Dictionary*، التحليـــل الإيتيمولوچى التالى لكلمة *monsoon* [ريـــح موســـمية]، "كلمـــة *monssoen* الهولندية المهجورة، من البرتغالية *monção*، من العربية *mausim*، ' season. ' monsoon season [مَوْسِم/فصل، وقت/فصل؛ الريح الموســمية]"، وكلمـــة *whiskey* مشتقة من العبارة الآيرلنديـــة *uisce beathadh (usquebaugh)* [= water of life = ماء الحياة].

٥: توجد أمثلة فى Said 1978; Jacquemond 1992; and Niranjana 1992.

٦: انظرْ Cheyfitz 1993:46ff., 58, cf. 82.

٧: يلاحظ **ڤلادمير إيڤير** (1987:41) Vladimir Ivir أن بعض الثغرات (أو الفراغات) تنتج أيضا بصفة رئيسية من تفاوتات ونسبية تواتر المفاهيم الثقافية القائمة بين الثقافات. ويلاحظ **فرانكو أيْخـــيلا** (1996:57ff.) Franco Aixelá فضلا عن ذلك أن مفاهيم ثقافية متماثلة قد تكون لها مكانة، أو قيمة، أو تداعيات مثالية، تختلف من ثقافة إلى ثقافة، خالقـــة علـــى هـــذا النحـــو صعوبات الترجمة.

٨: يناقش **ڤيتجينشتاين** (Wittgenstein 1953:section 65ff.) "التـــشابُه العائلى" الذى يوحِّد مختلف أنواع الظواهر اللغوية أو الثقافية التى "لا يوجـــد شيء واحد مشترك بينها ... ولكنها ... مرتبطة الواحدة منها بالأخرى مـــن نواحٍ كثيرة مختلفة" ومتصلة كـ "شبكة معقَّدة من التشابهات والمتقاطعة: أحيانا تشابهات شاملة وأحيانا أخرى تشابهات فى التفاصيل". وينتهى إلى هذا التأكيد "ليس بوسعى أن أفكر فى تعبير أفضل لتشخيص هذه التشابهات أكثـــر مـــن 'التشابهات العائلية'".

قارنْ [سارا] ميلــز [Sara] Mills التي تؤكد أن أبنية الخطـــاب تقـــوم بتأمين أنْ تكون "للمعرفة التي يتمّ إنتاجها ضمن فترة بعينها تَجانسٌ ما. ولا يعني هذا اقتراح أنْ يتفق كل الأفراد الذين يعيشون ضمن عهد بعينه علـــى نظرة بعينها إلى العالم، بل يعني ببساطة أن كـــل المنطوقـــات والنـــصوص المسموح بها يتم إنتاجها ضمن قيود خطابيـــة متـــشابهة" (Mills 1997:75). ورغم أنها تصوغ هذا التأكيد بتعابير زمنية فإنه يمكن إبداء دعاوى مـــشابهة بشأن وحدات ثقافية أو إقليمية أيضا.

٩: في الوقت نفسه يؤكـــد [تـــشارلز] تيلـــور (1993:142) [Charles] Taylor أن معنى منطوقٍ مـــا utterance يكـــون دائمـــا نـــاقص التحديـــد underspecified بمعناه اللغوي.

١٠: حول مرونة "أبيتيس"، وقابليته للتغيُّر، وقابليتـــه للـــدوام، انظـــرْ **بورديبه** (Bourdieu 1977:ch. 2). نتيجة لمرونة "أبيتيس" وقابليته للتكيُّـــف، تنشأ الاختلافات بين الثقافات الفرعية والتغيرات الطولية على السواء.

١١: بكلمات أخرى نظرة من الـــداخل an emic view [وَصْـــف مـــن منظور ذاتي من داخل ثقافة بعينها -المترجم]، وليست نظرة المراقـــب an etic view [وَصْف من منظور موضوعي/محايد ثقافيًا -المترجم]، إنْ جـــاز القول. ومرة أخرى فإن إنتاج **بورديبه** (Bourdieu 1977:ch.1) وثيق الصلة بهذا، حيث يحاول أنْ يُقيم جسرا بين النظرتيْن الموضوعية والذاتية للثقافـــة في تنظيـــره للممارســـة. انظـــرْ أيـــضا Calhoon, LiPuma, and Postone 1993:introd.; Vansina 1985:85, 124-46.

١٢: يؤكد [جورج] لاكوف و [مارك] جونـــسون (1980:27) [George] Lakoff and [Mark] Johnson أن أكثر القِيَم أساسية في ثقافة تكون منـــسجمة مع البنية المجازية للمفاهيم الأكثر أساسية في الثقافة؛ وهناك بالتالي انسجام بين

القِيَم والمفاهيم والنماذج اللغوية لثقافة. ويناقش [كيث] باسُو (-136 ,.1990:20ff 37) Basso [Keith] الخصوصية الثقافية للمجازات، وكذلك مجموعات كلمات تشكل معا نماذج فكر نوعية ثقافيًا. على أن موضوع ترجمة المجازات الثقافية ومجموعات الكلمات يُعَدُّ خارج نطاق الدراسة الحالية، غير أنها تستحق الاهتمام الوثيق من جانب دارسي الترجمة، وعلى وجه الخصوص في علاقتها بالنصوص الآتية من المجموعات التابعة subaltern [التابع subaltern: صفة تُحيل إلى منظور المناطق/المجموعات الاجتماعية إلخ الدنيا/التابعة/الخاضعة/المضطهدة/المهمَّشة (وكذلك شعوب المستعمرات السابقة) التي لا تنتمي إلى هيكل هيمنة السلطة والطبقات العليا/الدول الاستعمارية ويُلاحَظ اختلاف معنى هذا التعبير باختلاف المفكرين –المترجم].

١٣: E. G. Dillon 1953:1, 141.

١٤: انظرْ كينسيلا (Kinsella 1969:6-8) للاطلاع على ترجمة إنجليزية لرواية القصة. وللاطلاع على روايات أخرى انظرْ الاستشهادات في Best 1913:88-89, 1942:75.

١٥: يقدِّم [ديفيد] جرين (1979) Green [David] نظرة عامة عن دور "جيشْ" *geis* في الأدب المبكر. ولفظة *geis* مرتبطة إيتيمولوچيًّا بلفظة *guidid* [=prays =يُصَلِّي] ، و لفظة *ailges* [= a prayer or request, the refusal of which brings reproach or ill-luck = صلاة أو طلب يجلب رفضهما اللَّوم أو سوء الحظ].

١٦: قَيْدٌ مماثل لقبول الكرم أثَّر على فيريبيس؛ حول هذه الـ "جيسا" *geasa* انظرْ M. Tymoczko 1981:49-50; Kinsella 1969:14.

١٧: لفظة *céile* مماثلة للفظة تابع إقطاعي، غير أن هناك اختلافات جوهرية. انظرْ Ó Corráin 1972:42-44.

١٨: فريد نوريس روبنسون (١٩١٢) Fred Norris Robinson له مناقشة ممتازة حول هذا الموضوع؛ انظرْ Mercier 1962:ch. 5.

١٩: يوجد تلخيص أكاديمى ملائم للثقافة الآيرلندية المبكرة فى Ó Corráin 1972:28-79.

٢٠: تتمثل صعوبة خاصة فى ترجمة النصوص القروسطية فى واقع أن اللحظة التاريخية المحدَّدة لنص لا يمكن فى كثير من الأحيان استعادتها أو تحديدها تماما، سواء لأن ما هو معروف عن خصوصيات التطور الاجتماعى على مرّ الزمن فى الثقافة ليس كافيا أو لأن النص ذاته لا يمكن تحديد موقعه فى الزمان والمكان نتيجة لتقلبات تراث المخطوطات.

٢١: ربما كان المثال الأسوأ سُمْعةً –مع أنه يمكن الاستشهاد بأمثلة كثيرة ملائمة كذلك– هو حملة التسوّق التى قام بها كو هولين وسائق عربته الحربية فى دبلن. ذلك أنهما يحملقان بوقاحة عبر "نوافذ الزجاج اللامع" فى كل أنواع السِّلَع، حيث يشتريان أخيرا مقابل رأس أشقر صغير عند "دون داجْلان" Dûn Daglan عربة حربية لُعْبة مُجهَّزة بخيول، وسائقٍ، ومحارب، "وكان الرجل المحارب يومئ بالموافقة فيما كانت العجلات تدور" (1878-80:2.290-91).

٢٢: بصورة لها دلالتها يقدِّم أوجريدى أنواعا أخرى من السحر، تشمل، مثلا، رُؤى visions (O'Grady 2.278)، وسَيْفًا سحريا طافيًا (O'Grady 2.279)، و ممارسًا لتحضير الأرواح necromancer (O'Grady 2.181ff.).

٢٣: على الترتيب "الملك الأعلى"، "المشوَّه"، "الوصية السحرية"، "غارة الماشية"، "العالم الآخر". انظرْ أيضا مجموعات الكلمات الآيرلندية فى القِطَع الواردة فى O'Grady 2.214 and 1.220-23.

٢٤: انظرْ، كمثال، O'Grady 2.179n حيث يستشهد **أوجريدى** بمصادر أكاديمية تشمل **أوكارى** حول جوانب الثقافة الآيرلندية.

٢٥: يعارض **أو هيهير** (O Hehir 1991:105) و **ماركوس** (Marcus 1970:240) الفكرة التقليدية القائلة بأن **ييتس** كان يعتمد بصورة كاملة تقريبا على طبعات **جريجورى**، ويقدِّمان أدلة على معرفته بتطويعات أخرى، تشمل ترجمات أكاديمية.

٢٦: تبدأ **بروك** (Brooke [1789] 1970:4ff., 100n) هذا الخطاب فى تراث الترجمة، فتنسب بالفعل اختراع مؤسسة الفروسية -بما فى ذلك التعهُّد بتقديم العون إلى الضعفاء "the "fair- إلى الثقافة الآيرلندية.

٢٧: قارنْ استعمال **بيرس** لتعبير "چنتلمان" gentleman لأبطال آيرلنديِّين (مقتبس فيO'Leary 1994:250).

٢٨: للاطلاع على قيام **ألفريد ناتْ** Alfred Nutt بدمج روابط الأبوة بالتبنٍّي/الأخوَّة بالرضاعة فى أخوَّة الدم، انظرْ Leahy 1905-06:1.158-59. ويمكن اعتبار روابط الأبوة بالتبنٍّي/الأخوَّة بالرضاعة مفهومَ توقيعٍ آخر للثقافة الآيرلندية، أساسيًا لـ "أبيتيس"، بقدر ما كانت الأبوة بالتبنٍّي/الأخوَّة بالرضاعة إحدى أهم الروابط الاجتماعية، حيث كانت تؤدِّى إلى الاستقرار الاجتماعى فى مجتمع يخلو من نظام إدارى لفرض العدالة. وكانت الأبوة بالتبنٍّي/الأخوَّة بالرضاعة مهمة بما يكفى كمؤسسة ثقافية آيرلندية بصورة متميزة إلى درجة أنه تمّ حظرها على المستوطنين الإنجليز فى آيرلندا فى ١٣٦٦ بمقتضى تشريعات كيلكينى Statutes of Kilkenny؛ وقد امتدتْ الأبوة بالتبنٍّي/الأخوَّة بالرضاعة إلى داخل الفترة الحديثة فى كلٍّ من آيرلندا وإسكتلندا. انظرْ Dillon and Chadwick 1967:100-01.

٢٩: للاطلاع على مزيد من المناقشة الموسَّعة "للأوستراني" *Ostrannie* [التبعيد] في الترجمة، انظرْ أدناه، الفصل ٩.

٣٠: قارنْ **إيڤير** (Ivir 1987:40). مثل هذا التكرار نموذجي، بطبيعة الحال، بالنسبة للجماليات الشفاهية الماثلة وراء النص المحدَّد، الذي يستخدم قدرا كبيرا من التكرار المعجمي. ويتبنَّى **إيڤير** (Ivir 1987:35) الرأى الذي مؤدّاه أنه لا يمكن القول بأن اندماج عنصر ثقافي لثقافة مصدر في ثقافة متلقِّية قد تحقق إلى أنْ يندمج تعبير لغوى ما لذلك العنصر في اللغة الثانية. وعلى هذا فإن إضفاءات **كينسيلا** للطابع المعجمي lexicalizations على الثقافة الآيرلندية لها أهمية كبيرة. حول صعوبات الابتكار المعجمي انظرْ Ivir 1987:43-44.

٣١: سبقه في هذه الخطوة مترجمون ومؤلفون آخرون لم نناقشهم في هذا الفصل، منهم **مارى هاتِون** (Mary Hutton 1907)، و **دى ڤيرى** De Vere (انظرْ، على سبيل المثال، تعليقات في المقدمة De Vere 1882:xx).

٣٢: حول الجوانب الأخلاقية لترجمة الآخر، انظرْ أيضا المقالات الواردة في Dingwaney and Maier 1995; de Lotbinière-Harwood 1991:165ff.; and Spivack 1992.

٣٣: لا غرابة في أن **فانون** كان قادرا على توثيق دراسات الحالة المتصلة بالجنون بين الناس المستعمَرين كولونياليًّا، والتي لها صلة بأقسام الذات the self الراسخة الجذور في أقسام الثقافة المستعمَرة كولونياليًّا. وهو يشرح أهمية وجود قالب ثقافي لا خلاف عليه من أجل التوازن والاستقرار المؤثِّرين سيكولوجيًا، حيث يلاحظ أن الذات تكون محميَّة أكثر في ثقافة كهذه (Fanon [1961] 1966:169-74). انظرْ أيضا Du Bois 1903.

٣٤: يؤكد إيويانج (Eoyang 1993:272ff., 277) أن الذات the self تكون مغتربة ومطبوعة بطابع الإغراب فى الترجمة، مما يؤدّى إلى تفاهمات موسَّعة للذات. وتشير المشكلة التى أقدّم خطوطها العريضة هنا إلى أن تجربة الذات كآخر من المحتمل أنْ تكون مُغْرِية للشعوب ما بعد الكولونيالية.

٣٥: هناك مثال صارخ للدَّمْج فى الحالة التى تُرْجِمَتْ فيها كلمة oasis [واحة] فى قصيدة عربية إلى كلمة court [بلاط] (انظرْ Lefevere 1992b:84).

٣٦: يمكن أيضا أنْ تكون الإمبريالية الثقافية ماثلة وراء إستراتيجيات الترجمة التى تنطوى على جدل [ديالكتيك] بين إضفاء السمة الطبيعية naturalization وإضفاء طابع الغرابة exoticization على النص المصدر: يمكن أن تكون المحصّلة ترجمات تؤكد الغرابة الجذرية للآخر، التى تنتهى إلى إرضاء تأكيدات الاختلاف الثقافى الذى يمكن استعماله لدعم الدعاوى الإمبريالية. ويقدِّم **چاكمون** Jacquemond 1992:150-55 أمثلة على مثل هذه الحالات.

٣٧: انظرْ أيضا Venuti 1995; 1992:12-13, 107-8, 224-25.

٣٨: يناقش **كيڤ** (Cave 1991) هذه المراحل كما تؤثر على الثقافة الآيرلندية؛ قارنْ أيضا مراحل التطور الأدبى كما رسم **فانون** Fanon 1966:178-79 [1961] خطوطها العريضة. ويبدو أن هذا المثال يدعم ما سمَّاه **د. روبنسون** (D. Robinson 1997:6) "الأسطورة السردية أو اليوتوبية لدراسة الترجمة ما بعد الكولونيالية".

٣٩: يجب أن نوضّح هنا أنه رغم أن من المحتمل أنْ يكون السياق الأمريكى قد أعطى **كينسيلا** قدرا من الرحابة فيما كان يترجم ت.ب.ك، فقد قاوم بوعى أيضا إغراءات الكولونيالية الجديدة الأمريكية، فاختار الاحتفاظ بآيرلندا باعتبارها وطنه وتوجُّهه الثقافى الرئيسى.

٤٠: قـــارنْ .Foster [1988] 1989:453-45; Costello 1977:239ff.; C O'Brien [1994] 1995:155ff.; Deane 1986:210ff.

٤١: ارتباطهم الفعلى باللغة الآيرلندية والنـــصوص الآيرلنديـــة التـــى يترجمونها مختلف للغاية أيضا: كان عَمِلَ **أوجريدى** بصورة أساسـية مـن ترجمات وإعدادات بالإنجليزية؛ أما **جريجورى** التــى عرفــتْ الآيرلنديـة الحديثة، فقد كان عليها مع هذا أن تعتمد على ترجمات تساعدها على قــراءة المصادر القروسطية. ولأن **كينسيلا** ضليع فى الآيرلندية الحديثة ومتعلم ذاتيًا فى الآيرلندية القديمة، فقد عمل مباشرة على النصوص الآيرلندية المبكـــرة، مستشيرا الأكاديميِّين فيما يتعلق بالمساعدة الخبيرة.

٤٢: قارنْ Ivir 1987:46 حول أخطار ترجمة المعلومات الثقافية التـــى تمثل جانبا من خلفية نص. ولعل من الممكن اعتبار اســتعمال اللغـــة التـــى تُضفِى طابع غير المألوف لخلق رموزٍ تمثل مفاهيم توقيع الثقافـــة المـــصدر شكلا من أشكال التحويل transference أكثر مـــن ترجمـــة translation، إذا استعملنا مصطلحات **كاتفورد** (Catford 1965:43).

والطُرُق التى تمايزتْ بها الترجمات بدلا من التوجهات الموحَّدة يشير إليها **فرانكو أيْخيلا**، الذى يلاحظ أن المعايير الراهنة فى الترجمة الغربية تتباين، حيـــث إن من المتوقع أنْ يُقرَأ النص المترجَم وكأنه أصل original *an* فـــى الأســـلوب، ولكنْ مثل الـ أصل original *the* من حيث دوالِّه الثقافية Aixclá 1996:56.

٤٣: يلاحظ **ڤينوتى** أن المقاومة فى الترجمات ليست ببـــساطة مـــسألة إستراتيجية خطابية، بل أيضا مسألة اختيار للنصوص التى تتحدَّى "المعيـــار المكرَّس المعاصر للأدب الأجنبى فى اللغة الهدف" Venuti 1995:148.

٤٤: يلاحظ **إيڤير** (Ivir 1987:42) أن الإحلال الثقافى كما نجـــده فـــى نص **أوجريدى** أمر ممكن عندما يكون العنصر الثقافى موجودا فى الخلفيـــة؛

وواقع أن **أوجريدى** يدفع بالحبكة إلى المقدمة يجعل مفاهيم توقيع الثقافة الآيرلندية ممكنة. على أنه مع اكتساب النزعة القومية الثقافية الآيرلندية القوة، صار هذا الاختيار أقلَ توفرا للمترجمين؛ ومن هنا تقدُم ترجمة **جريجورى** الثقافة الآيرلندية *بوصفها كذلك* فى نافذة عرض [ڤيترينة] أكثر من ترجمة **أوجريدى**، غير أن الثقافة الآيرلندية كما تجسَّدتْ فى نصوصها تعزز معتقدات النزعة الثقافية المعاصرة.

٤٥: من الصعب كذلك التعرُّف على عناصر أساسية فى الثقافة التى ينتمى إليها المترجِم والتى تؤثر على، أو تقيِّد، أو تعوق، الطريقة التى يجرى بها تفسير الثقافة المصدر.

٤٦: بطبيعة الحال، تتمثل المفارقة فى هذا الإيحاء بأن الترجمة نوع من الممارسة الأنثروبولوچية فى أن الأنثروبولوچيِّين قد استعملوا الترجمة كمجاز لمشروع الأنثروبولوچيا. قارنْ Asad 1986.

٤٧: انظرْ M. Tymoczko 1999.

٤٨: يوجد تحليل ممتاز للترجمات التى تعيد وضع النصوص المصدر ضمن الأبنية الخطابية للثقافة المتلقِّية فى Brisset 1989, 1990.

٤٩: انظرْ Bourdieu 1977, Taylor 1993.

٥٠: كلما كان المترجِم خارج الثقافة المصدر بصورة أبعد، كان من الضرورى أنْ يكون مثل هذا التحليل مطلوبا.

٥١: أو، إذا استعملنا مصطلحات **كواين**، فإن من الصعب علينا أنْ نفهم، أو أنْ نتيقَّن من، منطوقاتنا utterances ذاتها شأنها فى ذلك شأن منطوقات الآخرين.

ترجمة الفكاهة
فى حكايات الأبطال الآيرلندية المبكرة

فيما كان "لافّ" Laugh يهزأ بنا فـــى تلـــك الليلة، نسينا، زوجتى وأنا، آلامنا وضحكنا معـــه، لأنه كان يضحك بأصوات لم نسمعها مطلقا من قبل طوال حياتنا.

أموس توتولا، *سكّير عَرَق النَّلح*

Amos Tutuola, *The Palm-Wine Drinkard*

الآيرلندى، مهما كان ســيئا، أفــضل مــن الإنجليزى ... مهما كان جيدا.

افتتاحية، *"آن كليــاف ســوليش" [= ســيف الضوء/السيف المضئ]*(١)

Editorial, *An Claidheamh* Soluis

انصبّ الفصلان السابقان على بعض التعقيدات والمفارقات المرتبطــة بترجمة الثقافة. وكان التركيز فى الفصل السابق على جوانب محدّدة للثقافــة تعكس بصورة مباشرة معتقدات رئيــسية، وأُسُــسًا اجتماعيــة-اقتــصادية، وممارسات؛ وممثّلة بمفاهيم توقيع [بَــصْمة مميَّــزة لـ] Signature concepts الثقافة الآيرلندية، وقادت صعوبات فى ترجمة هذه المفاهيم الأساسية بصورة مباشرة إلى بحث "أبيتيس" habitus [عند بورديه] فى علاقتــه بالترجمــة – "أبيتيس" الثقافة المصدر، و"أبيتيس" المترجم، و"أبيتــيس" الثقافــة المتلقّيــة.

ويواصل هذا الفصل استكشاف الترجمة الثقافية عن طريق بحث ترجمة نماذج ثقافية أكثر تعقيدا. وحيث إنها منتشرة عبر المعتقد، والأيديولوچية، والتنظيم الاجتماعى، والثقافة المادية، والممارسة، ومعبَّر عنها فى اللغة على كل المستويات من مجموع مفردات المعجم إلى الخطابات، فإن أعرض نماذج الثقافة تحكم الكثير من الخبرة اليومية. ولأنها أقلّ ارتباطا بمؤشرات محددة أو متمركزة من مفاهيم توقيع ثقافة، فإن نماذج الثقافة المتكاملة بصورة عريضة، والتى ينبغى استقصاؤها فى هذا الفصل، هى فى آن معًا أكثر دواما وأكثر تعقيدا من الخطابات، وكذلك أقلّ سهولة من حيث إدراكها وتحديدها. ومرهفةً جزئيًا لأن صياغتها نادرا ما تكون بصورة صريحة، توجد هذه النماذج الثقافية ضمن النصوص، ولكنها تقع فى أحوال أكثر وراء النصوص وتحفزها.

ويتحدث المترجمون كثيرا عن صعوبات ترجمة الفكاهة فى النصوص التى يعملون عليها، جزئيا لأن الفكاهة مثال على نوع النموذج الثقافى المعقد المطروح للنقاش هنا. ولارتباطها بالأساس المادى والتنظيم الاجتماعى لثقافة، ترتبط الثقافة أيضا بالمعتقدات والقِيَم، والممارسات والسلوكيات، واللغة والممارسة النصية كذلك. وعلى خلاف النماذج الثقافية الأكثر تعقيدا، فإن من المفارقات أن الفكاهة معترف بها تماما كنموذج في حدّ *ذاته* –من السهل الكلام عنها ويجرى الاعتراف باختلافات الفكاهة بلا تحفظ. وربما كان هذا بسبب الإحساس الذى نشعر به بأن الضحك عامّ، حيث إنه يحدد هوية الكائنات البشرية بوصفها بشرية بحكم *طبيعتها*، حتى عندما تكون السمة المحلية للفكاهة –تفسيرها باللغة والسياق الثقافى– لا مهرب منها. ولارتباطها بالاستجابات البشرية الرئيسية، مع أن من الجلى أنها ليست فطرية، تمثل الفكاهة نموذجا ثقافيا عريضا مُدْرَكًا –ومُدْرَكًا بوصفه *مختلفا*– على حين أن نماذج أخرى كهذه كثيرا ما تميل إلى أن تكون محجوبة أكثر على المراقب. وهكذا تبقى

الفكاهة أحد نماذج الثقافة القليلة الكثيفة النسج التي يجري الحديث عنها بصراحة عندما يناقش المترجمون مهنتهم. وسيجرى هنا تأكيد أن الفكاهة مثال على نموذج ثقافي رئيسي، تكون لترجمته تضمينات عملية ونظرية على السواء. وبالاعتماد على نظرية **توماس س. كون** عن الأُطُر المعرفية (البارادايمات) paradigms، يُثْبِت هذا الفصل أن تباعُد النماذج الثقافية يمكن أن يعوق فَهْم وترجمة نماذج ثقافية معقدة من ثقافات مختلفة جذريا.

وفي موضع سابق من هذا الكتاب أشرنا بصورة عابرة إلى أن العناصر الكوميدية أسهمت في صعوبة دَمْج *Táin Bó Cúailnge ["توين بو كولينيي"]* في المعايير المكرَّسة للأدب الغربي. والواقع أن تاريخ الترجمة في اللغة الإنجليزية يقدِّم سجِلا متواصلا للتدخل في العناصر الكوميدية للكثير من الأدب الآيرلندي المبكر، والتحول بعيدا عنها، وحذفها، وشمل هذا الكثير من الحكايات الفكاهية بصورة صريحة. وسوف يقوم هذا الفصل بتوثيق هذه الظواهر، متفحِّصا أسباب التدخل، مستعملا أمثلة بصورة رئيسية من المجموعة الآيرلندية المبكرة للسرود المسمَّاة "مجموعة ألستر" Ulster Cycle. وفي الحالة التي نحن بصددها، ساعد تباعُد الأُطُر المعرفية (البارادايمات) المتصلة بالفكاهة في ثقافة اللغة الإنجليزية على إعاقة إدراك الكوميديا في النصوص الآيرلندية المبكرة. على أن يمكن أن ترتبط تحوُّلات في الأُطُر المعرفية للثقافة المتلقية بدورها بالتحولات في التلقي النصي. وبالتالي فإن المجادلات الأيديولوجية حول الفكاهة داخل النزعة القومية الآيرلندية والتدخل الذي يؤدي إليه النموذج الكولونيالي لشخصية آيرلندي المسرح stage Irishman والقولبة الجاهزة في صورة قِرْدِية simian stereotyping للآيرلندي إلى حذف جانب كبير من الفكاهة في ترجمات النصوص الآيرلندية المبكرة، على حين أن تحولات أحدث في الأُطُر المعرفية الكوميدية في اللغة الإنجليزية جعلت نفس تلك العناصر الكوميدية سهلة

المنال مرة أخرى. ويبقى تلقِّى الفكاهة فى الحكايات الآيرلندية مثالا للتحديات أمام، والحواجز ضدّ، توصيل الأُطُر المعرفية الثقافيـــة المـــستقلة للـــشعوب المستَعمَرة كولونياليًا أو التى تمثل أقليات. ومن الجوهرى تمثيل مثـــل هـــذه الأُطُر المعرفية فى الترجمة باعتبارها مفاهيم توقيع ثقافة، خاصـــةً إذا كـــان للترجمات أن تنقل الاختلاف المتعلق بشعب ما بعد كولونيالى، غير أنه نادرا ما تجرى مناقشة مثل أُطُر العمل هذه ومثل هذه الأُطُر المعرفية العريـــضة للثقافة فى الكتابات المتعلقة بنظرية وممارسة الترجمة.

ولا يمكن أن يعجز حتى قارئ معاصر عرضى لمجموعة ألستر عـــن أن يلاحظ ويبتهج بالفكاهة فى الحكايات. وفى الملحق ٢ توجد اختيارات قليلة مطوّلة: ١: من *Fled Bricrenn* [Bricriu's Feast = *وليمة بريكرو*]، وصـــفٌ لنساء من "ألستر" يقتربن من نُزُل بريكرو بعد أن تمّ تحريـــضهن علـــى أن يتسابقن مع بعضهن البعض، حيث يفقدن بالتدريخ شرفهن وأخيـــرا ينـــدفعن على عجل بتنوراتهن مرفوعة إلى كَفَلِهِنَّ[٢]؛ و ٢: من *Mesca Ulad* [The Intoxication of the Ulstermen = *رجال ألـــستر سُـــكارَى*]، نقـــاش بـــين حارسيْن، كل منهما درويد druid راضٍ عن نفسه، حـــول طريقـــة تفـــسير عناصر التجربة المدركَة بالحواسّ sense data التى يقدِّمها جـــيش "ألـــستر" المقترب[٣]؛ و ٣: مـــن *Scéla Mucce Meic Datho* [The Story of Mac Datho's Pig = *قصة خنزير ماك داثو*]، جزء من سباق التفاخر الذى يجرى فيه إذلال بطل بعد بطل على أيدى مُنافس "كونّاهد"[٤].

وهذه الأمثلة ليست منعزلة بحال من الأحوال فى المجموعة. وتتمثـــل سمة مميِّزة للتراث الآيرلندى فى المزج بين ما هو بطولى وما هو كوميدى. ولا توجد أى حكاية مبكرة، مهما كانت تراجيدية، بدون لحظاتها الكوميدية أو حتى الهزلية، على حين أن الحكايات الفكاهية لها حدّ قاطع ومحتوى جادّ[٥]. وفى Loinges Mac nUislenn [The Exile of the sons of Usliu = مَنفَى

أبناء أوسليو](٦)، أقدم مخطوطة لقصة **ديردرا** Deirdre التراچيدية، على سبيل المثال، هناك غزَل متبادَل بين **نوشى** noisi و **ديردرا** يستعملان فيه اللغة المجازية الفكاهية ولكنْ المشحونة للعِجْلة والثور للتعبير عن المغازلات الجنسية لكل منهما نحو الآخر (Kinsella 1969:12; cf. M. Tymoczko 1985-86:149-51). وفى *Aided Con Culainn* =] The Death of Cú Chulainn = *موت كو هولين*](٧)، يجرى ثلاث مرات انتزاع رُمْح **كو هولين** منه بتهديد الهجاء ويتخلى **كو هولين** ثلاث مرات عن الرمح عن طريق قذف طرفه الغليظ إلى الأمام بعنف بما يكفى لأن يجتاز الهجّائين ويقتل عشرة رجال على الجانب الآخر؛ ومثل هذا التسلسل هو ما تُصْنَع منه كاريكاتورات **ستاف** Stuff Cartoons. وفى مناسبة أخرى فى نفس الحكاية، يغدو **كو هولين** مُلْزَمًا بعقد الصلح بين المتسابقِين فيقوم بهذا عن طريق الضغط بشدة على رأسى الرجليْن إلى حدّ أنْ ينزّ مُخّاهما منهما؛ ويعلّق مُشاهدٌ بقوله، "لقد فصلْتَهما الآن، لا أحد منهما يؤذى الآخر الآن" (M. Tymoczko 1981:56-59). كذلك فإن *"توين بو كولينيى"* مليئة بوقائع فكاهية من كل الأنواع. ومن انتصار **كو هولين** على أحد خصومه عن طريق إخراج الخراء من جسمه عن طريق هزّه، إلى العرض المتواصل من جانب **ميدڤ**، لفخذيْها "الودوديْن"، إلى التوريات والتلاعب بالألفاظ، تَبْهِج القصة الحساسية الحديثة بعناصرها الكوميدية(٨).

وقد قام **ڤيڤيان ميرسييه** Vivian Mercier بتوثيق السمات المميِّزة للتراث الكوميدى الآيرلندى وتحليله بإسهاب فى *The Irish Comic Tradition [التراث الكوميدى الآيرلندى]* . ويميِّز **ميرسييه** مختلف مظاهر التراث الكوميدى الآيرلندى: فكاهة الأنواع الثلاثة الرئيسية (الفظة، والمروِّعة، والفانتازية)، الظرف والتلاعب بالألفاظ، الهجاء والپاروديا [المحاكاة الساخرة] parody. وهو يُثْبِت أن هذه العناصر فى التراث الأدبى الآيرلندى

عتيقة وأنها ترتبط بمظاهر أخرى كثيرة للثقافة الآيرلندية، بما فى ذلك طبيعة المؤسسة الأدبية، كما يثبت **ميرسييه** أن هناك تراثا لا ينقطع يربط النصوص الآيرلندية المبكرة من القرنين السابع والثامن بنصوص القرن العشرين، وأنه توجد خصائص مشتركة فى التراث الكوميدى تربط أدب آيرلندا بالآيرلندية والإنجليزية كذلك. ويمكن تعزيز تفسير **ميرسييه** بطُرُق شتّى، غير أنه لهدفنا هنا فإن خصوصيات التراث الكوميدى الآيرلندى أقلّ أهمية من ترجمة وتمثيل ذلك التراث الكوميدى.

ومن المعروف جيدا أن الفكاهة مشهورة بصعوبة ترجمتها، وهذا لا يصحّ بصورة أقلّ بالنسبة للعناصر الكوميدية فى حكايات الأبطال الآيرلندية المبكرة عنها بالنسبة للكوميديا من أى ثقافة أخرى مختلفة جذريًا. والحقيقة أن تباعُد الثقافة المادية، والبنية الاجتماعية، والأيديولوچيا، والقِيَم، والعناصر العلاماتية [السيميوطيقية] semiotics، وعوامل أخرى، يجعل من الصعب تمييز العناصر الكوميدية أو يجعل جمهورا متلقيًا يضحك على أشياء لا يُقصَد بها أنْ تكون مضحكة فى النص المصدر. وعلاوة على هذا، تكون اللغة الكوميدية فى كثير من الأحيان اصطلاحية للغاية ويكون من الصعب تفسيرها بالتالى؛ وهى يمكن أن تقاوِم تحوّلا فى سياق الموقف register أو تورية double entendre، بما فى ذلك تعدُّد المعانى polysemy التفسير المشترك shared exponence[٣٣]، مقتربا بالتالى مما يمكن أن يعتبره **كاتفورد** (Catford 1965:ch.14) غير القابل للترجمة لغويًا. وفى حالة لغة ميتة لها مجموعة أدبية كاملة باقية محدودة، قد لا تكون هناك أمثلة كافية من التعابير الاصطلاحية أو توثيق وافٍ لسياقات المواقف registers لتحديد معانى أو

33: يُقصد بالتفسير المشترك shared exponence ويسمّى أيضا harmony [التناغُم الإيقاعى] "تلك الحالات التى يجرى فيها تفسير/تقديم عنصرين نحويَّيْن (أو معجميَّيْن) أو أكثر فى نفس الصيغة الفونولوچية أو الجرافولوچية" (Catford 1965:94) –المترجم.

مغزى اللغة المعنية. وفضلا عن هذا فإن اللغة الكوميدية تقاوِم فى كثير من الأحيان التعابير الجديدة، التى يأخذها الفيلولوچيون بجديَّة أكثر من اللازم فى جهودهم لفهْم *الألفاظ التى سُجِّلَتْ لها حالة واحدة من الاستعمال* *hapax legomena* فى لغة تبقى فى حالة متشظِّية. كما يمكن أنْ يكون من الصعب تمييز التلاعب بالألفاظ والظرف لأنها تعتمد فى كثير من الأحيان على التأثيرات السمعية-الشفاهية؛ وفى حالة لغات ميتة على وجه الخصوص قد لا يكون من الواضح بدقة كيف كانت تُلْفَظ الكلمات أو مدى اتساع نطاق التباعُد الفونولوچى الذى كان مسموحا به فى التلاعب بالألفاظ، ولا وجودَ لرُواة [مُقدِّمِى] معلومات لسؤالهم عن هذه القضايا. وعلاوة على هذا، فإن حكايات الأبطال الآيرلندية المبكرة، مثل أدب ثقافات عتيقة عديدة، وفى الحقيقة مثل المادة الفكاهية من مناطق كثيرة من العالم، لها أساس شفاهى؛ وهى تتألَّف فى كثير من الأحيان من قِطَع طويلة من الحوار ربما كان يجرى تمثيلها فى عَرْضٍ شفاهى. وفى مثل هذه الحالات يمكن أنْ تكون العناصر الكوميدية قد تمَّ إبرازها أو سُلِّط الضوء عليها بالتعبير ونغمة الصوت (بالإضافة إلى وسائل أخرى غير لفظية لتوضيح أفعال الكلام)؛ وبالتالى فإن هذه الحكايات تقدِّم إلى المترجمين كذلك صعوبات أجناس الأداء الكوميدى. كما يتعلق جزء من الصعوبة فى التعرُّف على الفكاهة فى النصوص الآيرلندية المبكرة بعملية البحث ذاتها: الفيلولوچيون ليسوا مجموعة معروفة بأنها كوميدية خليَّة البال من القراء، بحيث يكونون، لِنَقُلْ، أفضل مَنْ يُعْهَد إليهم باكتشاف التوريات. وتتخذ الكوميديا أيضا شكل الپاروديا (المحاكاة الساخرة) أو اللَّعِب الأدبى؛ ومرة أخرى، فى حالة المجموعة الأدبيّة المقيَّدة والناقصة للُغة ميتة مثل تلك الخاصة بالآيرلندية المبكرة، قد تكون هناك دلائل غير كافية من النماذج الأدبية التى تلعب عليها الپاروديات (المحاكيات الساخرة)، وفى هذه الحالة أيضا فإن الأكاديميِّين الذين ينشرون أو يترجمون مثل هذه النصوص لا يكونون دائما يَقِظِين بشأن وظائف أعلى مستوًى لتلك النصوص نفسها.

ورغم أن كل هذه العوامل تسهم بصورة كبيرة فى صعوبات ترجمة الفكاهة، يوجد أساس حتى أكثر جوهرية فى بنية اللغة ذاتها. ذلك أن أشكال الكوميديا -منها الفكاهة، والنِكات، واللِعب بالألفاظ، والتورية، والتهكم، والهجاء، والپاروديا- تمثل أفعال كلام وهى بوصفها كذلك مُبْهَمة بصورة جوهرية. ويُناقض [چون ر.] سيرل (1969:22-29) [John R.] Searle بإسهاب الطُرُق التى تعبِّر بها أفعال الكلام الهادفة/التواصلية illocutionary actions[٣٤] عن نفس القضية الواحدة. وبالتالى فإن منطوقا كوميديًا يشترك فى أساسه المرجعى مع تعبير، أو استفهام، أو حتى أمْر. وتتطابق الأسس المرجعية وإسناد النصوص الكوميدية مع أمثالها الخاصة بأفعال كلام أخرى بشأن الموضوعات ذاتها، وكما يؤكد سيرل فإنها تصحّ على أى أفعال كلام. وعلاوة على هذا، يجرى أداء كثير من -وربما حتى معظم- أفعال الكلام الهادفة، بما فى ذلك أفعال الكلام الكوميدية، بدون مؤشرات صريحة عن قوة أدائها الهادفة/التواصلية illocutionary force (Searle 1969:68). ورغم أنه يجرى فى الكلام الكوميدى تقديم مؤشر صريح أحيانا (مثلا "سأقول لك نكتة"، "أنا أتهكم، كما تعرف")، فإن هذا يكون نادرا هو الحال فى النصوص الأدبية المكتوبة التى يعمل عليها المترجمون: قليلة هى أفعال الكلام التى تكون مميَّزة بصورة صريحة فى النصوص.

وسيكون من المفيد تقديم أمثلة توضيحية محددة قليلة لمشكلات ترتبط بتحديد وترجمة نصوص كوميدية. والمثال ٤ هو الإپيجرام الهجائى الذى نوقش فى الفصل ١، وهو يفترض مسبقًا فَهْم الثقافة المادية، والتنظيم الاجتماعى، وقيَم آيرلندا المبكرة، وكذلك أشكالها الشعرية وآثارها فى التراث الأدبى، كما رأينا من قبل، مع التمثيل بأمثلة instantiating لتعقيد الفرضيات المسبقة الثقافية وراء الفكاهة.

34: انظرْ الهامش المتصل بهذا فى الفصل ٣ -المترجم.

(٤) نص آيرلندى:

Ro-cúala
ní tabair eochu ar dúana;
do-beir a n-í as dúthaig dó,
bó.

ترجمة إنجليزية:

I have heard
that he gives no steeds for poems;
he gives what is native to him,
a cow.
(Ed. and trans. Murphy 1956:90-91)[٩]

ترجمة عربية:

سمعتُ
أنه لا يُعطى الجياد المطهَّمة مقابل قصائد؛
إنه يُعطى ما هو طبيعى بالنسبة له،
بقرة.

تُصَوِّر هذه الرباعية تضافُر الفكاهة مع الشكلية فى الأدب الآيرلندى، بالإضافة إلى الانضغاط الأنيق المكبوح لعناصر كوميدية كثيرة فى التراث الآيرلندى. وترجمة ميرفي لا هى تفسِّر ولا هى تمثِّل العناصر الكوميدية للشكل أو المحتوى، تاركةً أى شخص لا يستطيع الوصول إلى الآيرلندية

خارج النكتة كليًّا؛ وهى تفترض مسبقا جمهورا مدرًبا على النموذج النمطى للتراث الكوميدى الآيرلندى المبكر.

ويجرى تصوير صعوبات أخرى لترجمة اللغة الكوميدية فى المثال ٥ من التنقيح المبكر لملحمة *"توين بو كولينيى"*، الذى يدور حول تورية. ومشكلات الترجمة واضحة جلية، خاصة كما هو الحال هنا حيث يَحُول عنصر الأسماء دون البحث عن دينامية إنجليزية تكافئ الفونولوچيا وتتخلًى عنها.

(٥) نص آيرلندى:

"Isim égen trá," ol Fer Báeth. "Darindgult do Meidb".

"Doselba do chotach didiu," ol Cú Chulaind.

Luid Cú Chulaind fo luinni úad. Fornessa sleig culind isin glind hi coiss Con Culaind co túargab ocá glún súas a cend. Dasrenga ass.

"Ná téig, a Ḟir Baíth, co n-aicther in fríthi fónúar-sa."

"Tochrae úait," ar Fer Báeth.

Focheird Cú Chulaind in sleig n-íarom i ndegaid Fir Baíth co n-érrmadair áth a dá

chúlad co ndeochaid for a beólo sair co torchair tara aiss issa nglend.

"Focherd sin ém!" or Fer Báeth.

Is de atá Focherd Murthemne.

ترجمة إنجليزية:

"I must fight," said Fer Báeth. "I have promised to do so."

"Renounce your bond of friendship then," said Cu Chulainn.

Cu Chulainn went away from him in anger. He trampled a sharp shoot of holly into his foot and it came up to his knee and appeared there. Cu Chulainn pulled it out.

"Do not go away, Fer Báeth, until you see what I have found."

"Throw it here," said Fer Báeth.

Then Cu Chulainn threw the holly shoot after Fer Báeth and it struck the depression at the back of his neck and went out through his mouth, and he fell on his back in the glen.

"That is indeed a throw," said Fer Báeth.

From this comes the place-name Focherd Muirthemne.

(Ed. and trans. O'Rahilly 1976:11. 1774-84)

ترجمة عربية:

"يجب أن أقاتل"، قال **فير بايث** Fer Báeth. "وعدتُ بأن أفعل هذا".

"تَخَلَّ عن رباط الصداقة إذنْ"، قال **كو هولين**.

ابتعدَ عنه غاضبا. داس بقدمه على بُرْعُم حادّ من نبات الآس البرى فاخترق قدمه ووصل إلى رُكْبته وظهر هناك. وانتزعه **كو هولين** من قدمه.

"لا تبتعدْ، يا **فير بايث**، إلى أن ترى ما وجدتُ".

"اقذفْه إلى هنا"، قال **فير بايث**.

عندئذ قذف **كوهولين** برعم الآس البرى وراء **فير بايث** فأصاب الجزء المنخفض وراء عُنقه وخرج من فمه وسقط على ظهره فى الوادى الضيِّق.

"يا لها من رَمْية"، قال **فير بايث**.

من هنا يأتى اسم هذا المكان: فوهيرذ مورثيڤنه Focherd Muirthemne.

تحذف **أوراهيللى** بصورة كاملة فكاهة القطعة، على حين أن **كينسيلا**، فى محاولة منه لتوضيح اللَّعِب بالألفاظ فى السطر الأخير من القطعة، يترجم: "يقول البعض إن هذه هى الطريقة التى حصلت بها "فوهيرذ مورثيڤنه" على اسمها" (Kinsella 1969:130).

وتصورٌ قطعة من مسابقة التفاخر فى *The Story of Mac Datho's Pig* /*قصة خنزير ماك داثو*/ مشكلة الإمساك بالفكاهة فى ترجمةٍ عنـــدما تكـــون هناك تدخلات على صلة بسياق الموقف:

(٦) نص آيرلندى:

Ro-lécus-sa gaí n-aill cucut-su co-ndechaid tret ṡlíasait ocus tre húachter do macraille. Ataí co ngalur ḟúail ónd úair-sin, nicon-rucad mac na ingen duit.

ترجمة إنجليزية:

Literally: "I let loose another spear on you so it went through your thigh and through the upper part of your testicle. You have had a sickness of [urine/pee] from that time, and neither son nor daughter has been born to you."

(My translation from Thurneysen 1935:section 13)

ترجمة عربية:

حرفيًا: "أطلقتُ عليك رُمْحا آخـــر فـــاخترق فخذك والجزء العلوى من خصيتك. وأصابك مرض البول/شَخّ البول [أو: مع سوائل أخـــرى] urine/pee منذ ذلك الحين، ولم يُولد لك ابن ولا ابنة".

ماذا كانت قيمة *co ngalur fúail*؟ هل كان يجب ترجمة العبارة إلـــى "وأصابتك عِلَّة البول منذ ذلك الحـــين"، أم أن العبـــارة ســـتكون مبتذلـــة إذا تُرجمتْ إلى "أصابتك عِلَّة فى شَخّ البول pissing منذ ذلك الحين"؟ أم أن شَخَّ البول كان مسألة أقلّ حساسية بالنسبة للجمهور الأصلى مما هو بالنسبة لنـــا، بحيث إن التنوُّع فى سياق الموقف فى الإنجليزية الحديثة لم يكن قائمـــا فـــى الآيرلندية القديمة؟ أى، هل هذا الاختيار لسياق الموقف سمة إلزامية للترجمة الإنجليزية بوصفها كذلك، فلا تكاد تكون له علاقة بمعنى النص الآيرلنـــدى ذاته (انظرْ Nida 1964:173)؟ ويمكن طرح نفس النمط من السؤال عن كلمة macraille الآيرلندية: هل ينبغى أن تكون الترجمة كلمة طبية غامضة وهى testicles [الخصيتان]، أم أن كلمة balls [كلمة عامية بمعنـــى "القليطـــة" أو الخصيْتيْن] أو nuts [كلمة عامية بمعنى الخـــصيْتيْن أو "البيُـــوض"] تُمْـــسِك المعنى بطريقة مُرْضية أكثر؟ هل كان يوجد تنوُّع فى سياق الموقـــف فـــى الآيرلندية القديمة مماثل لما يوجد فى الإنجليزية الحديثة؟ وهل كان الجـــنس sexuality *بوصفه كذلك* مُضحكا هنا؟ يجب على مترجمٍ يقصد المحافظة على الكوميديا أن يجيب على أسئلة كهذه؛ ومهما كان القرار بشأن قضايا ســـياق الموقف هذه، فإن من الجلى أن يحتاج فِعْل الكلام –حتى إهانة من المحتمـــل أن تكون هى نفسها فكاهية فى هذا السياق– إلى أن يؤخذ فى الاعتبار فـــى سياق الترجمة أيضا وسوف يُرْشد اختيار مترجمٍ للمفردات.

ويبدو أن قطعة أخرى من *The Story of Mac Datho's Pig*، تَرِدُ فى سرد المعركة الأخيرة، تنطوى على اللغة التهكمية:

(٧) نص آيرلندى:

Maidith dano in sluag foma doirsiu co-
rralsat soïmól for lár ind liss .i. cách oc
trúastad a chéli.

ترجمة إنجليزية:

Literally: 'The host broke out of the doors then and they did a good round of drinking in the middle of the yard, that is each one striking the other.'

(My translation from Thurneysen 1935: section 18)

ترجمة عربية:

حرفيا: اندفع الجنود خارجين من الأبـــواب عندئذ وقاموا بجولة جيدة من الشراب فـــى وســـط الفناء، وكان كل منهم يضرب الآخر.

وعبارة Co-rralsat soïmól، التى يمكن ترجمتها إلى "وكانت لهم جولة شراب جيدة (فى وسط الفناء)"، تمثل إشكالية. هـــل هـــذه العبـــارة تهكميـــة وساخرة؟ أم هى تعبير اصطلاحى على صلة بالاعتقاد الأرواحى الذى مؤدّاه أن السيوف يمكن أن تشرب الدم، مُسْتَخْدَمًا هنا من أجل إحـــداث تـــأثيرات كوميدية مروِّعة؟ أم هى تهكُّم، يضع التخفيف والمغالاة متجاورَيْن فى الحدث السابق مباشرة للقطعة المعنيّة؟

ويصوِّر المثال ٨ من *Bicriu's Feast [وليمة بريكرو]*، الذى يبدو فيه أنه لا يمكن تفادى شجار، مشكلة التَّعَرُّف على الأداء الكوميدى وترجمته.

(٨) نص آيرلندى:

"Bid olc ind adaig" or Conchobur.

ترجمة إنجليزية:

Literally: "'The night will be bad", said Conchobor.'

ترجمة عربية:

حرفيا: "'الليل سيكون سيِّئا'، قال **كونهوفُور** ."Conchobor

وتتمثل المشكلة هنا فى حَسْم النغمة، اختيار مكافئ لمنطوق **كونهوفُور** المحكَم الخماسى المقاطع، على أنْ تُؤخَذ فى الاعتبار حقيقة أن كلمات قليلة فى الآيرلندية القديمة تزيد على مقطعيْن طويليْن. ويترجم **[چورچ] هندرسون** [George] Henderson (1899:23) إلى "'سيِّئٌ [السَّهَر] الليلة'"، قال **كونهوفُور**. فى حين أن **جريجورى** (Gregory 1902:58) تقترح: "هذه الليلة ستكون سيِّئة" قال **كونهوفُور**. وفى أداء شفاهى من شأن صوت الراوى أنْ يُبَيِّن نغمة الجملة، ومن هنا فِعْل الكلام: ومن شأن نغمة الصوت أن تخلق كل الاختلاف بين السخرية الجافة أو الإعلان الصريح أو حتى النبوءة الپارودية الطابع parodic. على أنه فى حالة نص مكتوب مثل هذا، يجب حسْم المعنى عن طريق السياق؛ فالرُّواة المحلِّيُّون غير مُتاحِين لكى يوضِّحوا فِعْل الكلام وليُبيِّنوا ما إذا كان الإحكام والإيجاز مُسَلِّيَيْن فى حدّ ذاتهما كما يمكن أنْ يكونا فى الإنجليزية.

وأخيرا، يصوِّر قسمٌ من *Aislinge Meic Conglinne* [= The Vision of Mac Conglinne = *رُؤيا ماك كونجلينه*][١٠]، مسألة تمييز الپاروديا الأدبية. يصل الطالب/الشاعر المدَّعِى **ماك كونجلينه** إلى بيت ضيافة تابع لدير متوقِّعًا كرم الضيافة المعهود، فقط ليلقى استقبالا باردا:

(٩) نص آيرلندى:

Nícon fhuair in scolaige aen do-gneth a fhosaic. Benais fén iarum a chuaránu de, ⁊ indlais asin aithindlat út. Mescais a chuaránu and iarum. Tócbais a théig libair for a luirg isin fraigid, ⁊ tecbaid a chuaránu ⁊ teclumaid a lámu laiss isin sétigi ⁊ imnaicis imma chossa. Acht chena ba liridir fri gainem mara nó fri drithlenna tened nó fri drúcht i mmatain chétamain nó fri renna nime míla ⁊ dergnatta ic guilbniugud a choss, conda gaib emaltius.

(Jackson 1990:II. 128-35)

ترجمة إنجليزية:

The scholar found no one who would wash his feet. So he himself took off his shoes and washed his feet in that bath-tub, in which he afterwards dipped his shoes. He hung his book-satchel on the peg in the wall, took up his shoes, and gathered his hands into the blanket, which he tucked about his legs. But, truly, as numerous as the sand of the sea, or sparks of fire, or dew on a May morning, or the stars of heaven, were the lice and fleas nibbling his legs, so that weariness seized him.

(Meyer 1892: 10-12)

ترجمة عربية:

لم يجد الطالب أى شخص يمكن أنْ يغسل له قدميْه. ولهذا خلع حذاءيْه بنفسه وغسل قدميْه فى حوض الاستحمام ذاك، الذى غطس فيه حذاءيْه فيما بعد. وعلَّق حقيبة كُتُبه على المشجب الذى على الجدار، والتقط حذاءيْه، وجمع يديْه تحت الغطاء، الذى غطَّى به رِجلَيْه. ولكنْ، حقا، كثيرة مثل رمل البحر، أو شرارات النار، أو الندى فى أحد صباحات مايو، أو نجوم السماء، كان القمل والبراغيث وهى تأكل رِجلَيْه، إلى حد أن الإرهاق استولى عليه.

ولا شك فى أن هذا المثال مُسلٍّ لأى قارئ بسبب التنافُر بين التشبيهات؛ على أن من المُسَلِّى أكثر أن يميِّز المرء أن هذه پاروديا [محاكاة ساخرة] لمجموعة من التشبيهات التراثية للمذبحة فى المعركة، التى نلقاها فى أماكن أخرى فى التراث الأدبى. وهكذا يجرى وصف هجوم كو هولين على جنود مُعادِين على النحو التالى فى *The Death of Cú Chullain* *[موت كو هولين]*:

نص آيرلندى:

Tanic Cu Chulaind cusin ṁbudin. ⁊ gabaid glés n-immberta a airm forru. Is cumma no imbred na gai ⁊ in scíath ⁊ in claideb ⁊ na clessa. Comtar lir gainem mara ⁊ renna nime ⁊ drucht Cétamuin ⁊ loa snechtai ⁊ bommand ega. ⁊ dulli for fidbaid. ⁊ budi for Bregmaig. ⁊

fér fo chossaib grega i lló samraid a lleithind ⁊ a llethchloicne ⁊ a llethlama. ⁊ a lloethchossa. ⁊ a cnáma derga comscaílte iarna n-esrédiud fo Mag Murthemni. & ropo liathi in magsin dia n-inchinnib iarsin tress dibergesin ⁊ imberta arm dorat Cu Chulaind forru.

(LL 120b.29-38)

ترجمة إنجليزية:

Cú Chulainn came to the troop and began a round of arms-play on them. He handled his spear and his shield and his sword and his feats equally well, so that like grains of sea-sand, stars in heaven, dew-drops on May day, flakes of snow, hailstones, leaves in a forest, buttercups in Brega, and grassblades under the hoofs of a horse-herd on a summer's day was the number of their halved heads, their halved skulls, their split hands their split feet, and their hacked red bones after he scattered them about Muirtheimne plain. That plain was gray with their brains after the lawless raid and the arms-play Cú Chulainn made on them.

(Cf. M. Tymoczko 1981: 55-56)

ترجمة عربية:

جاء كو هولين إلى الجنود وبدأ جولة لَعِب بالسلاح عليهم. أمسك برمحه ودرْعه وسيْفه ومآثره جيدا على قدم المساواة، إلى حد أنه مثل ذرات رمل البحر، والنجوم في السماء، وقطرات ندىً في يومٍ في مايو، ورقائق الثلج، وحبّات البَرَد في غابة، وعُشب الحوذان في "بريجا"، وأنصال الحشائش تحت حوافر قطيع من الخيل في يوم صيف، كان عدد أنصاف رؤوسهم، وجماجمهم المشقوقة إلى أنصاف، وأيديهم المشقوقة، وأقدامهم المشقوقة، وعظامهم الحمراء المقطّعة إرْبًا إرْبًا بعد أن فرّقهم على سهل "مورثيمني". كان ذلك السهل أشهب رصاصيًا بأمخاخهمٍ المتناثرة عليه بعد الغارة المخالفة للقانون واللعِب بالسلاح الذى مارسه عليهم كو هولين.

وفى *The Second Battle of Mag Tuired [معركة ماج تويريذ الثانية]* يُوصَف أيضا بتعابير مماثلة:

نص آيرلندى:

Mad a ndochair and chena de lethdoínib ⁊ di crandasctib fíanlaich, di neoch nád roacht cridiu cathae – co roháirmither renda nimc, ⁊ gainem maurae, ⁊ lóae snechtae, ⁊ drúcht for faichthi, ⁊ bommadn eghae, ⁊ féur fo cossaib greghae, ⁊ groigh meic Lir la máurainfini – ní háirmidterside iter.

ترجمة إنجليزية:

As for the men who fought in pairs and the spearmen, warriors who did not reach the heart of the battle who also fell there – until the stars of heaven can be counted, and the sands of the sea, and flakes of snow, and dew on a lawn, and hailstones, and grass beneath the feet of horses, and the horses of Lir in a sea storm – they will not be counted at all.

(Ed. And trans. Gray 1982:section 148)

ترجمة عربية:

وكما هو الحال مع الرجال الذين تقاتلوا زوْجًا زوْجًا وحَمَلة الرماح، لم يكن من الممكن أبدا عَدُّ كلّ هؤلاء المحاربين الذين لم يصلوا إلى قلب المعركة والذين سقطوا هناك –إلى أن يكون من الممكن عَدُّ نجوم السماء، ورمال البحر، ورقائق الثلج، والندى على العشب، وحبّات البَرَد، والعشب تحت أقدام الخيول، وخيول لير Lir فى عاصفة بحرية.

وهكذا فإن الفكاهة والپاروديا فى المثال ٩ تقاومان التناصّ، غير أن مشكلات تمييز النص الأدبى تتفاقم فى حالة لغة ميتة حيث قد لا يكون هناك عدد كافٍ من النصوص المتوازية لكى تضىء اللَّعِب الأدبى.

وعند بحث مسائل الفكاهة، من السهل بصورة عامة أن نعرف ما ليس مُسَلِّيًا أكثر من أن نقرر على وجه اليقين ما هو كوميدى فى لغة مهجورة أو

تراث أدبى مهجور. وهكذا، على سبيل المثـال، مـن المحتمـل أنْ يكـون بالإمكان استبعاد خاتمة Aided Oenfir Aife [= The Death of Aife's Only Son = موت *الابن الوحيد لـ أفيه*](١١) ، باعتبارها قطعة بسيطة مـن الأدب الآيرلندى المبكر رغم التسلية التى قد تسبّبها لقارئ القرن العشرين.

(١٠) نص آيرلندى:

Dobeir íarom a dí láim im brágaid cach fir ar úair ⁊ celebraid dia athair ⁊ atbail fo chétóir. Ro lád tra a gáir gubai ⁊ a fert ⁊ a liac ocus co cent trí tráth nícon reilcthea loíg dia mbuaib la hUltu ina diaid.

(Van Hamel 1933:section 13)

ترجمة إنجليزية:

He put his arms round the neck of each man in turn, and saluted his father, and then died. Then a loud lament was uttered for him. His grave was made and the gravestone set. For the space of three days and nights no calf in Ulster was let go to its cow on account of his death.

(Kinsella 1969: 45)

ترجمة عربية:

وضع يديْه على رقبة كلِّ رَجُلٍ تباعا، وحيَّا
أباه، ثم مات. ثم أُطلِق عليه عويلٌ عالٍ. حُفِر قبره
ووُضِع شاهد القبر. وعلى مدى ثلاثة أيام وثلاث
ليالٍ لم يُترَك عجِلٌ فى "ألستر" يذهب إلى بقرته
بسبب موته.

وبالنسبة لقارئ حديث يمكن أنْ يبدو المثال ١٠ طريقة غير مناسبة لإنهاء حكاية الموت المأساوى لابن **كو هولين**، غير أن من الواضح أنه فى اقتصاد قائم على الماشية لن يكون هناك مُراح فى فصل العجول عن الأبقار على مدى ثلاثة أيام: ستكون الأرض مملوءة بخوار العجول والأبقار الجائعة بالضروع المتواصلة الألم، وسيهدد الفصل حياة العجول. وعلاوة على هذا فإن إمكانية أنْ تكون ضروع الأبقار قد تمزَّقتْ تُهَدِّد حياة الأبقار أيضا، معرِّضةً للخطر على هذا النحو استمرار إمداد اللَّبن (وبالتالى حياة البشر). كما أن من الجلى أن مثل هذه النهاية ملائمة مجازيًا لحكاية مأساوية يكون فيها ابنٌ شابٌ –وَعْد المستقبل– عاجزا عن أنْ يُفلح فى الوصول إلى أبيه وشعبه الشرعى، حيث يموت أثناء المحاولة. ومن المحتمل أن مثل هذه الاعتبارات تستبعد أى قصد فكاهى فى هذه الحالة.

والمثال ١١ من *Togail Bruidne Da Derga* [= The Destruction of Da Derga's Hostel = *دمار نُزُل دا ديرجا*] [١٢]، أكثر إشكالية مع ذلك ومن الجائز أنه كان ثنائى التكافؤ فى التراث الأسبق.

(١١) ترجمة إنجليزية:

Then Conaire asked a drink of his waiters and his cupbearers who were in the house.

"In the first place there is none," they said; "all the liquids that had been in the house have been spilt on the fires." The cupbearers found no drink for him in the River Dodder, and the Dodder had flowed through the house.

Then Conaire again asked for a drink. "A drink to me, O fosterer, O Mac Cecht! 'Tis equal to me what death I shall die, for anyhow I shall perish." ...

So then Mac Cechet fared forth to seek the drink, and he took Conaire's son, Le Fri Flaith, under his armpit, and Conaire's golden cup, in which an ox with a bacon-pig would be boiled; and he bore his shield and his two spears and his sword, and he carried the cauldron-spit, a spit of iron.

... he went his way till he reached the well of casair [the sourse of the River Dodder], which was near him in the district of Cualu;

but of water he found not therein the full of his cup, that is Conaire's golden cup which he had brought in his hand. Before morning he had gone round the chief rivers of Erin; to wit, Bush, Boyne, Bann, Barrow, Neim, Luae, Laigdae, Shannon, Suir, Sligo, Samair, Find, Ruirthech, Slaney, and in them he found not the full of his cup of water.

Then before morning he had travelled to the chief lakes of Erin; to wit, Loch Dreg, Loch Luimnig, Loch Foyle, Loch Mask, loch Corrib, Loch laig, Loch Cuan, Loch Neagh, Morloch, and of water he found not therein the full of his cup.

He went his way till he reached Uaran Garad on Mag Ai. It could not hide itself from him: so he brought thereout the full of his cup, and the boy fell under his covering. After this he went on and reached Da Derga's Hostel before morning.

When Mac Cecht went across the third ridge towards the house, there were two men striking off Conaire's head. Then Mac Cecht struck off the head of one of the two men who

had beheaded Coniare. The other man then was fleeing with the king's head. A pillar-stone chanced to be under Mac Cecht's feet on the floor of the Hostel. He hurled it at the man who had Conaire's head and drove it through his spine, so that his back broke. After this Mac Cecht beheaded him. Mac Cecht then spilt the cup of water into Conaire's gullet and neck. Then said Conaire's head, after the water had been put into its neck and gullet: "A good man Mac Cecht! an excellent man Mac Cecht! \ ... He gives a drink he saves a king, he doth a noble deed;\ ...

Then Le Fri Flaith son of Conaire died under Mac Cecht's armpit, for the worrior's heat and sweat had dissolved him.

(AIT 123-25)[١٢]

ترجمة عربية:

عندئذ طلب كونيره أنْ يشرب من نوادله وسُقاته الذين كانوا بالمنزل.

"في المحل الأول لا وجود لأى شراب"، قالوا؛ "كل السوائل التي كانت بالمنزل جرى صبّها على الحرائق. السّقاة لم يجدوا له أى شراب في

"رِيفِر دُوزَّر" River Dodder، وكان "الدُوزَّر" قد تدفق عبر المنزل".

ثم طلب **كونيره** مرة أخرى أنْ يشرب. "شراب لى، يا مَنْ قمتَ بتربيتنا، يا **ماك كيهد** Mac Cecht! يتساوى عندى موضوع أى ميتة سأموت، لأننى على كل حال سأهلك" ...".

ولهذا ارتحل **ماك كيهد** عندئذ باحثا عن شراب، وأخذ معه ابن **كونيره**، **لى فرى فليث** Le Fri Flaith، تحت إبطه، وكأس **كونيره** الذهبية، التى تتسع لغلْى ثوْر ومعه خنزيرٍ سمين؛ وحمل دِرْعه، ورُمحيْه وسيفه، وحمل سَفُود مِرْجَلِه، سَفُودٌ من الحديد .... مضى فى طريقه إلى أن وصل إلى بئر "كاسير" Casair [منبع نهر دُوزَّرْ]، الذى كان قريبا منه فى مقاطعة "كوالو" Cualu؛ لكنه لم يجد فيه من الماء ملء كأسه، أى كأس **كونيره** الذهبية، التى أحضرها فى يده. وقبل الصَّباح كان قد تجوَّل حول الأنهار الرئيسية فى "إيرين" [= آيرلندا] Erin؛ أى أنهار "بوش" Bush، و "بوين" Boyne،، و "بان" Bann، و "بارو" Barrow، و "نيف" Neim، و "لويى" Luae، و "لاجْزى" Lagdac، و "شانون" Shannon، و "سوير" Suir، و "سيلجو" Sligo، و "سافير" Samair، و "فينذ "Find"، و "رورثيك" Ruirthech، و "سلانى" Slaney، ولم يجد فيها ملء كأسه من الماء.

ثم، قبل الصباح، كـان قـد رحـل إلـى البحيرات الرئيسية فى "إيرين" [= آيرلندا]؛ أى، "لوكْ" Loch، و "ديـرج" Derg، و "لـوكْ ليمنـيج" Loch Luimnig، و "لـوكْ فويـل" Loch Foyle، و "لـوكْ ماسك" Loch Mask، و "لوكْ كوريـف" Loch Corrib، و "لوكْ لـيج" Loch Laig، و "لـوكْ كـوان" Loch Cuan، و "لوكْ نيـاج" Loch Neagh، و "مورلـوك" Morloch، ومن الماء لم يجد فيها ملء كأسه.

مضى فى طريقه إلـى أن بلـغ "أواران جاراذ" Uaran Garad على ماج آى Mag Ai. ولم يكن ليُخفِى نفسه عنه: ولهذا أتى من هناك بمـلء كأسه، وسقط الصبى تحت سقفه. وبعد هذا مـضى ووصل إلى نُزُل دا **ديرجا** قبل الصباح.

وعندما مضى **ماك كيهد** عبر سلسلة الجبال الثالثة نحو البيت، كان هناك رجُلان يقطعان رأس **كونيره**. عندئذ قطع **ماك كيهد** رأس أحد الـرَّجُلَيْن الذين قطعا رأس **كونيره**. عندئذ كان الرجل الآخر يهرب برأس الملك. وتصادف وجود عمود حجرى تحت قدمى الملك **ماك كيهد** على أرضيَّة النُّـزُل. قذفه نحو الرجل الذى كان يحمـل رأس **كـونيره** ودفعه على طول عموده الفقرى، إلى حد أن ظهره انكسر. وبعد هذا قطع **ماك كيهد** رأسه. ثم دلق **ماك كيهد** كأس الماء فى حنجرة **كونيره** ورقبته. عندئذ قال رأس **كونيره**، بعد صبّ الماء فـى حنجرتـه

ورقبته: رجلٌ طيب **ماك كيهد**! رجُلٌ ممتاز **ماك كيهد**!/ ... إنه يُعطى شرابا يدَّخره لملك، إنه يقوم بمأثرة نبيلة؛/ ...

عندئذ مات **لى فرى فليث** ابن **كونيره** تحت إبط **ماك كيهد**، لأن حرارة المحارب وعَرَقه قاما بتذويبه.

ومع أن واقع أن **لى فرى فليث** أغرقه العَرَق حتى الموت تحت إبط **ماك كيهد** لابد أنه كان مسليًا إلى حد ما، فإن من المحتمل أن الواقعة ذاتها كانت بالنسبة للجمهور الأصلى أقلّ فكاهية مما هى بالنسبة للقراء المحدثين. ففى آيرلندا المبكرة كان يُرْمز إلى السلطة العليا للملك بشراب من سائل، وفى كثير من الأحيان بشراب من بئر تحرسها إلهة السلطة العليا(١٤). وواقع أنْ تحتفظ كل بلاد آيرلندا بشراب من "كونيره مور" Conaire Mór يُنْذِر بسقوطه، بما يدلّ على أن السلطة العليا ذاتها قد رفضتْه كملك لآيرلندا؛ وهكذا تجعل هذه الواقعة موته محتوما. وهذا الأساس الميثولوچى يفسِّر لماذا كان لابد من أن تكون هناك أسباب مُلْزِمة لـ **كونيره** للإصرار على شراب كإثبات لمركزه كملك. وكان من شأن عدم نجاح **ماك كيهد** فى العثور على كوب من الماء لمولاه أن يحمل عنصرَ رُعْب بالنسبة للجمهور الأصلى لا يحمله بالنسبة للقارئ البسيط أو غير المطلع فى الوقت الحاضر.

وجزئيًّا من الممكن استبعاد أن القِطَع فكاهية أكثر من إثبات أنها كذلك، لأنه فى الحالة الأولى يمكن الاحتكام إلى معايير ذات صلة بميادين عديدة للمعرفة الأكاديمية بسهولة أكثر من إلقاء الضوء على الأدب الآيرلندى المبكر. أى أن من الممكن استدعاء معايير علمية، أو معلومات أركيولوچية وأنثروبولوچية، أو أدلّة نَصِّيَّة متعلِّقة بالأدب، أو التاريخ، أو القانون، أو النماذج الاجتماعية-الاقتصادية من أجل تفسير المغزى الجادّ للعناصر التى قد

تبدو عابثة من منظور حديث. ويمكننا أيضا أن نختبر ضحكنا علــى أســاس معايير ثقافتنا نحن لنرى ما إذا كان شيئا من صُنْع قِيَمِنا وافتراضاتنا. وإلى حد ما يمكن استعمال مثل هذه المعايير لفهْم قطعة يدلّ السياق على أنها فكاهيّة لا مناص (مثل المثال ٤)، ولكنْ كيف يمكــن لمتــرجم أنْ يستكــشف عناصــر كوميدية تكون ببساطة غير ظاهرة مطلقا لوعي حديث؟ كيف نجد مزحة عندما لا نفهم صيغة المزاح؟ هنــا لا تكــاد تكــون للمعلومــات الأنثروبولوچيــة والأركيولوچية فائدة. وعندما تتمّ ترجمة نصوص من لغات بعيدة في المكان، أو الزمان، أو الثقافة، فإنه يكون من المحتمل أن يمثل استبعاد عناصر كوميدية مشكلة يقين أقلّ من إدراك عناصر كوميدية، ذلك أنه في الحالة الأخيرة تكون معايير أقلّ مثل استجابة رُواة [مقدِّمي معلومــات] وطنيِّــين مُتاحــة لإرشــاد المترجم. وبطبيعة الحال فإن جزءًا من المشكلة يكون أيضا إپيــستيمولوچيًا: التعرُّف على شيء ما معروف أسهل من تحديد شيء ما مجهول(١٥).

وتصوِّر هذه الأمثلة الطريقة التي تمثل بها الفكاهة ربما لأعرض نوع من النماذج الثقافية التي تواجه المترجمين، ويبيِّن التعليق أن كل أوجه الثقافة –من اللغة إلى الاقتصاديات– تأتي معا في نموذج انتشاري كهذا. كذلك تدلّ صعوبة التعرُّف على الفكاهة وترجمتها على أن القضايا التي تطرقت إليهــا حُجَج **كواين** بشأن عدم يقين الترجمة تمضي بعيدا إلى ما يتجاوز المــستوى اللغوي لنص.

وهناك طريقة فعالة لمقاربة هذه المشكلات المتعلقة بتحديد وترجمــة النماذج الثقافية الانتشارية مثل الكوميديا، وهي مقاربة تقوم على مؤلَّــف **ت. س. كونْ** (١٩٦٢) The Structure of Scientific Revolutions [بنية الثورات العلمية](٣٥). ومؤلَّف **كُونْ** معروف جيدا ولا يكاد يحتاج إلى تلخــيص هنــا؛

35: انظرْ الترجمة العربية: *بنية الثورات العلمية*، تأليف: ت. س. كُونْ، ترجمة **شوقي جــلال**، سلسلة عالم المعرفة العدد ١٦٨، واقرأ الهامش الوارد في المدخل بهذا الشأن –المترجم.

ويتمثل ما هو وثيق الصلة بالمشكلة التى نحن بصددها فى وجهة نظر كــون القائلة بأن الأُطر المعرفية [الپارادايْمات] paradigms العلمية تحدِّد الطريقــة التى يجرى بها إدراك العالم الطبيعى. والإطار المعرفى فى نظرية كُونْ هو، بين أشياء أخرى، طريقة فى النظر إلى العالم، طريقة فــى تفــسير العــالم. ويؤكد كُونْ أن التغيُّرات فى مثل هذه الأُطُر المعرفية تُعَدّ أكثر أهميــة مــن جمع المعلومات أو التطورات فى المعرفة *بوصفها كذلك* فى تشكيل ارتقــاء الفكر العلمى. وأودّ أنْ أشير إلى أنه بالإضافة إلى الفكر العلمى، تمثل الفكاهة مثالا على مظاهر أخرى للثقافة الإنسانية محكومة بالأُطُر المعرفيــة. وفــى حالة العِلْم، يمثل الإطار المعرفى طريقة فى تفسير جانب من جوانب العــالم الطبيعى. وفى حالة أُطُر معرفية ثقافية مثل الفكاهة، يمثل الإطار المعرفــى طريقة فى تفسير جانب من جوانب التجربة البشرية ضــمن نطــاق العــالم الطبيعى. وعلى خلاف الأُطُر المعرفية العلمية التى تميل بصورة متزايدة إلى أن تكون عالمية النطاق، فإن الأُطُر المعرفية الثقافية، مثل تلك التــى تحكــم الفكاهة، تبقى فى كثير من الأحيان محلية، خاصة بشعب أو حتى بوحــدات ثقافية أصغر. ولأن أشكال الثقافة ذاتها تتنــوع، اللغــة، والأدب، والتنظــيم الاجتماعى، والتَّابو [المُحَرَّم]، والطقسى، وهكذا وهكذا –فإن النماذج التى مثل الفكاهة والتى تمثل استجابات لنماذج الأشكال الثقافية كمــا تقــوم بتــشكيلها تختلف من ثقافة إلى أخرى، وحتى الاستجابات الكوميدية لعموميات بــشرية تكون لها تجليات على السَّطْح مختلفة بصورة كبيرة.

والأُطُر المعرفية للثقافة، شأنها فى ذلك شأن الأُطُر المعرفية العلميــة، ليست مجرّد أُطُر نظرية، إنها غير قابلة للانفصال عــن الممارســة؛ أى أن إطارا معرفيا ما يجرى تعلّمه بالأمثلة والنماذج. ويتعلم الناس ما هو مسلٍ فى ثقافة عن طريق تعلم مُزَح خاصة أو عن طريق المشاركة فى أنشطة يجرى إدراكها بوصفها كوميدية، تماما كما يتعلم الناس إطارا معرفيا علميــا مــن

خصوصيات أنشطة متعلقة بالعلم. وعلاوة على هذا، وتماما كما تحدِّد أُطُر معرفية علمية برامج البحث التى تصير عندئذ نماذج من أجل مشروعات بحثية أخرى، فإن ممارسة الفكاهة هى التى تكون بمثابة نموذج لتوسيعات لاحقة للفكاهة داخل نطاق ثقافة: تقود مُزْحة إلى أخرى. ولأن الأُطُر المعرفية الكوميدية، شأنها فى ذلك شأن الأُطُر المعرفية العلمية، تحكم الممارسة، بما فى ذلك التطبيق والمناهج، فإنها تؤثر بطبيعة الحال على ممارسة ترجمة الكوميديا كذلك. وتدلّ هذه الصلة بين الأُطُر المعرفية والممارسة على انسجام كثير من بصائر كُونْ مع مفهوم "أبيتيس" habitus عند **بورديبه**، وهو ذاته غير قابل للانفصال عن الممارسة(١٦).

وكما هو الحال مع العلم فإن الأُطُر المعرفية الثقافية -شأنها فى ذلك شأن الأُطُر المعرفية التى تحكم الفكاهة والكوميديا- تتغيَّر، وتترابط تلك التغيُّرات مع التطورات فى السياق الاجتماعى- الاقتصادى لثقافة وفى معتقدات(١٧) ثقافة، وكذلك فيما يتعلق بالاستجابات للتطورات التاريخية النوعية. وفى كثير من الأحيان تتبع مثل هذه التغيُّرات فى شكل الكوميديا من الأزمة الثقافية، ورغم أنها تتواصل عادةً على مر الزمن، فإنها تحدث أحيانا بسرعة إلى حد ما. وهناك مثال على ذلك هو التغيُّر فى الفكاهة المتعلقة بالأمريكيِّين الأفارقة فى الولايات المتحدة خلال فترة العشرين سنة ١٩٦٥-١٩٨٥، وهو تغيُّر مترابط مع الأزمة الثقافية، تبدُّلات فى القوانين، تحوُّلات اجتماعية-اقتصادية، وما أشبه ذلك. والواقع أن النكات عن الأمريكيِّين الأفارقة التى كانت تُقال بصورة روتينية فى ١٩٦٠ بين السكان البيض صارت تُعتبر عديمة الذوق للغاية فى ١٩٨٥. ولم تنشأ هذه المعايير الخاصة بالفكاهة بين عَشيَّة وضحاها، بل نشأت فى الثقافة ككل بحلول منتصف الثمانينيات، فكان لم يَعُدْ هناك تسامُح مع "النكات عن الزنوج" nigger jokes التى كانت رائجة فى الخمسينيات، ولم تَعُدْ تُعتبر مسلِّية. وبدأ انتقال مماثل

فى السبعينيات فيما يتعلق بالنكات عن النساء: المعايير النسوية والدور المتغيِّر للنساء فى الثقافة الغربية بدأتْ تبدّل الإطار المعرفى للكوميديا، مُبَدِّلةً معايير الفكاهة المقبولة عن النساء فى الأفلام، وفى الفصول الدراسية، وفى التجمعات العامة، وكذلك فى اللقاءات الخاصة. ويمكن تشبيه مثل هذه التغيُّرات فى الفكاهة بنظرة كُونْ إلى التغيُّرات فى الإطار المعرفى العلمى، التى يؤكد أنها مترابطة مع الأزمات فى الفكر العلمى أو التطورات الثقافية العامة والتى نشأتْ مع الزمن. غير أن الأُطُر المعرفية الثقافية تميل إلى أنْ تتغيَّر بصورة أبطأ وبصورة أقلّ اكتمالا مما تفعل الأُطُر المعرفية العلمية، وتتعايش مختلف الأُطُر المعرفية الثقافية، مثل الأُطُر المعرفية للكوميديا، داخل نطاق ثقافة بسهولة أكثر مما تفعل الأُطُر المعرفية العلمية غير المتماسكة.

ومن شأن اختلافٍ فى الإطار المعرفى الكوميدى أنْ يجعل من الصعب تمييز فكاهة شخص آخرَ أو مجموعة أخرى. ويمكن تشبيه الصعوبة فى إدراك فكاهة أزمنة مبكرة أو ثقافات أخرى بالغموض الذى يراه كُونْ فى قِطَع كتابات علمية من أُطُر معرفية علمية غير أُطُرنا المعرفية العلمية. وإذا كانت الفكاهة مسألة إطار معرفى وتكفّ بالتالى عن أن تكون قابلة للتمييز بعد تغيُّر فى الإطار المعرفى الكوميدى، فإن هذا يمكن بالتالى أنْ يُفسِّر لماذا كان القصور عن فَهْم العناصر الكوميدية فى النصوص العتيقة أسهل من إدراك الكثير جدا من الكوميديا. ويمكننا أنْ نُقيم علاقة متبادلة بين ضحكنا وأُطُرنا نحن المعرفية الكوميدية، لاختبار ما إذا كنا نتقاسم حساسياتنا الحديثة مع ثقافة سابقة أو ما إذا كانت نتاجا لنظرة مختلفة عن العالم، بسهولة أكبر مما يمكننا أنْ نسترجع إطارًا معرفيًا غير مترابط الأجزاء وضمنيًا للكوميديا فى نص عتيق مجرَّد من سياق ثقافى حى.

وقد أشار كُونْ إلى أن الأُطُر المعرفية العلمية تعمل على مستويات متباينة: بعض الأُطُر المعرفية العلمية تحكم معظم العلماء فى مرحلة معلومة من الزمن، وهناك أخرى مقتصرة على متخصّصين فى حقول محدودة، وهناك أيضا أخرى تحكم معملا واحدا. وتعمل الأُطُر المعرفية الثقافية بطريقة مماثلة، فبعضها يحكم ثقافة ككل، وأخرى تسيطر فقط على ثقافة فرعية أو مجموعة خاصة (مرتبطة بالاحتلال، الطبقة، النوع [الذكر أو الأنثى]، العُمْر، القرابة، النسَب، وهكذا وهكذا وإلخ). ويصحّ هذا على الأُطُر المعرفية الكوميدية: فكاهة أولئك الذين فى السادسة من عمرهم تختلف عن فكاهة البيروقراطيِّين فى واشنطن، دى.سى. (مع أنها ربما لا تكون مختلفة بقدر ما قد يتمنى المرء). وتنشأ صعوبات إدراك الكوميديا من الاختلافات بين الثقافات، ولكنْ أيضا من الاختلافات فى مختلف الفئات الاجتماعية ضمن نطاق الإطار المعرفى الكوميدى لأى ثقافة محدَّدة(١٨).

وهذه التماثلات بين عمل الأُطُر المعرفية العلمية والأُطُر المعرفية الثقافية يمكن توسيعها، غير أن المبدأ ينبغى أن يكون واضحا. وإذا عُدْنا إلى ترجمة حكاية الأبطال الآيرلندية إلى الإنجليزية، على سبيل المثال، فإن الجهل ليس سوى سبب واحد وراء القصور عن فَهْم الفكاهة (الجهل، لنَقُلْ، بالأساس الاقتصادى لنكتة آيرلندية قديمة، أو إشارة أدبية، أو لَعِب بالألفاظ يعتمد على نُطْق كلمة، أو تبدّل فى سياق الموقف). ويتمثل ما هو إشكالى أكثر كثيرا من ذلك فى الاختلاف فى الإطار المعرفى بين الثقافة المصدر والثقافة المتلقِّية فى ترجمة فكاهة نَصٍّ. ويمكن النظر إلى تباعُد الإطار المعرفى على أنه سبب من أسباب ظاهرة التدخّل الثقافى، وهذا موضوع ناقشه على نطاق واسع منظِّرو الترجمة وأفرغه فى صيغة محدَّدة **إيڤين-زوهار** (Even-Zohar 1990:53-94; 1978: 45-59). وكما أثبت **إيڤين-زوهار** فإن جوانب متباينة للثقافة المتلقِّية تعوق تمييز ونقل جوانب من النصوص فى

الترجمة. وهناك مثال على الطريقة التى يعمل بها مثل هذا التدخُّل الثقافى فى إدراك ونقل العناصر الثقافية تَمُدُّنا به ترجمات حكايات الأبطال الآيرلندية المبكرة إلى الإنجليزية، وهى ترجمات تأثرتْ بأيديولوچيا الإحياء الأدبى الآيرلندى والنزعة القومية الآيرلندية. ويمكن تصوير هذه النقاط بأمثلة من النصوص الثلاثة التى بدأ بها هذا الفصل –*Bricriu's Feast [وليمة بريكرو]* و *The Intoxication of the Ulstermen [رجال ألستر سُكارَى]* و *The Story of Mac Datho's Pig [قصة خنزير ماك داثو]*– مع كل النصوص التى تكون فيها الفكاهة سمة سائدة. ومن الجلى أن التدخل الثقافى المؤثِّر فى تلقِّى هذه النصوص فى الترجمة يمكن أن يكون مرتبطا بالتباعُد فى الإطار المعرفى الكوميدى من القرون الوسطى إلى العصر الحديث، وبتمييز الطبقات الكوميدية فى الثقافة المتلقِّية، وهو تمييز يرتبط هو ذاته بمنظورات متباينة للمستعمِر الكولونيالى والمستعمَر كولونياليًّا.

وقد أدّتْ عوامل عديدة إلى التدخل فى ترجمة الأُطُر المعرفية الكوميدية التى تؤثِّر فى الأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية. وينشأ جانب كبير من التدخل من أفكار ڤيكتورية بشأن اللياقة والأخلاق كانت واسعة الانتشار وحتى مفضَّلة فى العلمِ الناطق بالإنجليزية فى القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ومن أُطُر معرفية كوميدية تعتمِد على تلك الأفكار. ومن المفارقات أن القوميِّين الآيرلنديِّين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر كانوا قد اعتنقوا الأخلاق الڤيكتورية وليس تأكيد قِيَمٍ آيرلندية أقدم وأكثر تقليدية، جزئيًا لأن المعايير الڤيكتورية اقترنتْ إلى حد بعيد بالأخلاق الكاثوليكية. ويُلاحظ **چوزيف لى** Joseph Lee ما يلي:

> تتمثل إحدى سخريات التاريخ الفكرى
> لآيرلندا الحديثة فى أنه فى فترة صوَّر فيها الدُّعاة
> الكاثوليكيُّون بمحبَّة كلِّ شخص على أنه خارج

> الصفّ باستثناء الـ "پادى" Paddy [= شخص آيرلندى] [٣٦]، وكانوا ميّالين إلى شجب إنجلترا بوصفها منحطة، وقد تشرَّبوا دون وعى، كما تشرَّب إخوتهم البروتستانت بوعى أكثر، قِيَم الاحتشام المُفْرِط المتكلِّف لأخلاق الطبقة الوسطى الڤيكتورية ... وكان المجتمع الآيرلندى فيما قبل المجاعة شهيرا بالعفة، غير أن الاحتشام المتكلِّف كان غائبا بكل جلاء. على أنه مع تدهوُر اللغة الآيرلندية، تآكلتْ الأخلاق الجيلية Gaelic، وتسرَّب الاحتشام المتكلِّف عبر المجتمع الآيرلندى، واقترب من أنْ يُعْتَبر مُعادِلا للأخلاق ذاتها ... والواقع أن رجال الدين فى آيرلندا أدخلوا تحسينات على المثال الإنجليزى. وبصورة عامة رفضتْ الطبقات الأفقر فى بريطانيا أخلاق الطبقة الوسطى. وربما كان الفقراء البروتستانت قد رفضوها إلى حد ما فى بلفاست أيضا. غير أنه فى باقى آيرلندا احتفظ رجال الدين بالفئات الاجتماعية الدنيا بين رَعِيَّتِهم ضمن أخلاق المزارعين (Lee 1978:40).

وقد اختصر **صامويل بيكيت** هذه المتلازمة syndrome فى عبارته التهكمية "الجيل Gael الڤيكتورى" (Kiberd 1995:484). ويرتبط هذا التحوُّل المتطرف بإعادات الاصطفاف الراديكالية فى المجتمع الآيرلندى بعد المجاعة الكبرى فى ١٨٤٥-١٩٥٠، التى أعادت بناء الأخلاق والسلوكيات

36: پادى Paddy: صيغة تحبُّب للاسم الآيرلندى Padraig (= پاتريك Patrick) –المترجم.

الآيرلندية بصورة واسعة النطاق، جزئيًا لأن المجاعة جَرَتْ معاناتها في أحياء كثيرة بصورة واعية أو غير واعية على أنها عقاب من الرب[١٩].

وفي تحليل **ميرسييه** (Mercier [1962] 1969:48-49) للتراث الكوميدى الآيرلندى، يتمثل نمط رئيسى من الفكاهة في الأدب الآيرلندى المبكر فيما يسمِّيه الفكاهة الفظة grotesque humour: فكاهة تنشأ عن الضحك على الكريه والقبيح. ويتبنَّى **ميرسييه** الرأى القائل بأن هذا النمط من الفكاهة يقوم بوظيفته كدفاع ضد الرعب الذى تجرى به مقاربة إعادة الإنتاج والحياة، وتشمل أمثلته على الفكاهة الفظة كل أنواعٍ المادة الجنسية والداعرة. ورغم أن هذه الفكاهة الفظة قد تكون مهمة لكل من الروح والثقافة الآيرلندية المبكرة، فقد انتهكتْ بوضوح خصائص الثقافة الڤيكتورية والكاثوليكية الآيرلندية وباعتبارها كذلك كان لا مناص من استبعادها من الأُطُر المعرفية السائدة للكوميديا. وبما يتناسب مع انتشار الأخلاق الڤيكتورية والكاثوليكية فى آيرلندا فإن الفكاهة الفظة -خاصةً الفكاهة الجنسية والداعرة- يجرى تخفيفها أو حذفها من الترجمات الإنجليزية للمادَّة الآيرلندية المبكرة خلال أواخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين[٢٠].

كذلك تمثل الأعراف العامة مصدرا آخر للتدخل فى تلقِّى العناصر الكوميدية الآيرلندية المبكرة فى ترجمات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. وكما سبقت الإشارة فإنه يمكن النظر إلى حكاية الأبطال الآيرلندية على أنها انعكاس مهجور للملحمة الهندو-أوروبية وأن سماتها المهجورة فى الشكل والمحتوى قد أسهمتْ بطرق شتى فى صعوبات دَمْجها فى المعايير المكرَّسة للملاحم الغربية. فضلا عن أن التعاريف السائدة للملحمة فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين لم تُفْسِح مجالا لكثير من الفكاهة. وبالتالى أسهم الانفصال بين نوع الملحمة والفكاهة فى الميل

إلى تمثيل النصوص البطولية الآيرلندية سواءٌ كملاحم، مع حَذْفِ مُصاحب للفكاهة، أو كنصوص غير ملحمية مثل الحكاية الشعبية، التــى يمكــن أن تشتمل على الفكاهة. والواقع أن أى حلول تعتمد علـــى انفــصال الفكاهــة والملحمة، وهى حلول تُقِرّ ضمنا وجهات النظر الإنجليزية وليس الآيرلندية عن نوع الحكاية أو الملحمة البطولية، تنتهى إلـــى تــشويهات للنــصوص الآيرلندية وإلى تبذُّلات عامة، تكون فيها الكوميديا عادةً عنصرا رئيسيًّا فى هذه العملية[٢١]. ولمّا كان البُعْد البطولى للنصوص المبكــرة مفــضَّلا فـــى المناخ القومى النزعة، فلا غرابة فى أنْ يجرى حذف فكاهـــة النـــصوص، وليس الخطوط البطولية العريضة، فى الترجمات فى أكثر الأحيان.

كما أسهم التراث النقدى الذى صار سائدا فى الآداب الإنجليزيـــة فـــى النصف الأول من القرن التاسع عشر فى التدخل فى تلقِّى المظاهر الكوميدية للحكايات البطولية الآيرلندية المبكرة. وفى ظل ســيطرة إنجلتــرا، جــرى تقويض الثقافة الآيرلندية والحطّ من شأنها؛ وزادت مــشكلات النفــوذ مــن مشكلات استيعاب المادة الآيرلندية فى الآداب الإنجليزية، لأنه بصرفِ النظر عن سياسة الإمبريالية المؤثرة فى هذه الحالة، لا يجرى بوجه عام تبنِّى آداب الثقافات الأقلّ نفوذا بسهولة من جانب ثقافات ذات نفوذ أعلى[٢٢]. وقد تمثَّــل اختراق رئيسى فى تلقِّى الأدب الآيرلندى ضمن المعايير الإنجليزية المكرَّسة للأدب العالمى فى التعريف النقدى الذى أعطاه **ماثيو أرنولد** للأدب الكلتى فى مقاله الواسع النفوذ فـــى ١٨٦٧ بعنــوان On the Study of Celtic Literature [حول دراسة الأدب الكلتى] ، وهو مقال ما يزال يشكِّل القدرة على فَهْم الأدب الكلتى بوجه عام والأدب الآيرلندى بوجه خاص. ويمثل مقال **أرنولد** مرحلة تكوينية فى تطوُّر النقد الحديث للأدب الآيرلندى المبكر. وبين حُجَجِه المتعلقة برفع شأن الأدب الكلتى نظرة **أرنولد** المتصلة بالحساسية الكلتية، وعلى وجه الخصوص الكآبة الآيرلندية. والحقيقة أن أفكار **أرنولد** النقدية عــن التــراث

الأدبى الكلتى، مهما كانت جداراتها ضئيلة(٢٣)، قدمتْ مزايا ملائمة لأنصار الثقافات الكلتية، ذلك أن أرنولد قام بمفصلة (ربْط أجزاء) صيغة نقدية لقبول الأدب الكلتى فى المعيار المكرَّس وبتسويغٍ لإدراج الأدب الكلتى فى النظام التعليمى، وكان النفوذ الشخصى لـ **أرنولد** فى الثقافة الإنجليزية يعنى أن أفكاره حملتْ نفوذا. وعلى هذا فإن أفكار **ماثيو أرنولد** كان يجرى ترديدها مرة تلو أخرى من جانب القوميِّين الثقافيِّين الآيرلنديِّين؛ وفى أوساط عديدة كانت قد صارتْ حتى معيارية(٢٤). على أن مناقشة **أرنولد** عن الأدب الكلتى تستبعد بصورة كلية تقريبا إمكانية الإقرار بالأهمية الرئيسية للعناصر الكوميدية فى الأدب الآيرلندى والدور المتكامل للكوميديا فى النصوص البطولية الآيرلندية. وبالتالى فإنٍ أولئك الذين أرادوا أنْ يستفيدوا من صياغة **أرنولد** كانٍ لا مناص من أنْ يُقلِّلوا من أهمية الفكاهة فى الأدب الآيرلندى وأنْ يشدِّدوا بدلا من ذلك على مظاهره المأساوية والرومانتيكية؛ والحقيقة أنه، كما يحدث فى كثير من الأحيان مع التطويعات refractions، قام تقييم **أرنولد** النقدى للأدب الكلتى بالفعل بإعاقة فهْم مظاهر بعينها من النصوص، والكوميديا بوجه خاص.

ورغم أهمية هذه العوامل المتباينة، من المحتمل أن المصدر الأكثر أهمية للتدخل فى ترجمة العناصر الكوميدية للحكايات الآيرلندية المبكرة إلى الإنجليزية كان يتمثل فى وجود أُطُر معرفية متنافسة للكوميديا فى الثقافة الإنجليزية. وبحلول نهاية القرن التاسع عشر، كانت الثقافة الأنجلو-آيرلندية، ضمن نسَق ثقافة اللغة الإنجليزية English-language culture، قد صارت نسَقًا فرعيًا متماسكا له أيديولوچيا متميِّزة؛ وكان لها كذلك إطار معرفى كوميدى متميِّز. ولأن معظم ترجمة المواد الآيرلندية المبكرة إلى الإنجليزية جرى القيام به ضمن سياق أنجلو-آيرلندى، فإن بحث الإطار المعرفى الأنجلو-آيرلندى للكوميديا ضرورى لفهْم سِجلٍ الترجمة. وقد تمثَّل

أحد الأسباب الأكثر إثارة للاهتمام وراء التقليل من أهمية الجوانب الكوميدية لحكاية الأبطال الآيرلندية فى الدحْض القوموى لملمح أساسى من ملامح الإطار المعرفى الإنجليزى للكوميديا فى القرن التاسع عشر: شخصية "آيرلندى المسرح" the stage Irishman. وقد رأينا أن الآيرلنديِّين كان يجرى تصوُّرهم تماما كما كان يجرى تصوُّر الأمريكيين الأفارقة فى القرنيْن التاسع عشر والعشرين. على أنهم كالقرود simian، حمقى، بسطاء، طفوليِّين، غير أكفاء، مضحكين، منغمسين فى الشراب والقتال، وهكذا وهكذا إلخ إلخ. ومن بعض النواحى كانت هذه القوالب الجاهزة (الكلاشيهات) مُسْتَقْطَرَةً فى تراث الشخصية الكوميدية لآيرلندى المسرح، عَرْض دائم من المنوَّعات المسرحية الكاريكاتورية التى كانت موجودة فى كل مكان فى الثقافة الإنجليزية للقرن التاسع عشر، من مواقع العروض المسرحية إلى الصحافة، ثم وجدت طريقها حتى إلى Alice's Adventures in Wonderland *[مغمرات أليس فى بلاد العجائب]*[٢٥]. وقد تمثلت أمنية من أمانى النزعة القومية الثقافية الآيرلندية فى القضاء على تلك القوالب الجاهزة: من جديد وبصورة متكررة ظلت المطبوعات القومية مثل (مطبوعة) *يونايتيد آيريشمان United Irishman* تنادى بالقضاء على شخصية آيرلندى المسرح وحَظْر الكوميديا التى على حساب الآيرلنديِّين.

وبالتالى فإن العناصر الكوميدية للأدب الآيرلندى المبكر انتهتْ إلى أن تغدو مشحونة بمغزًى أيديولوجى ملحوظ. وبقدر ما رفض المترجمون القوالب الإنجليزية الجاهزة المعاصرة عن الآيرلنديِّين وبقدر ما شرعوا فى ترجمة الأدب الآيرلندى القديم جزئيًا لتبديد هذه القوالب الجاهزة، فإنهم كانوا ميّالين مسبقا إلى تخفيف أو رفض العناصر الكوميدية، خاصة تلك التى كان يمكن تفسيرها على أنها تدعم التحيُّزات الإنجليزية الهيمنية المرتبطة بآيرلندى المسرح. ولهذا فإن من المفارقات أن أهمّ مصدر للتدخل فى

ترجمة التراث الكوميدى الآيرلندى قد تمثَّل فى النزعة القومية الآيرلندية الناشئة التى استعملت المادة الأدبية باعتبارها أداة مهمةً لتكوين الوعى القومى والتى سعتْ بصورة برنامجية إلى تغيير النظرات إلى الآيرلندى التى تبنّاها الآيرلنديون أنفسهم وكذلك المستعمِرون الكولونياليُّون. وعاملِين ضمن هذا السياق فإن المحرِّرين والمترجمين المبكرين للنصوص الآيرلندية سَعَوْا فى المحل الأول إلى أنْ يؤثِّروا عن طريق الأدلّة المتصلة بقِدَم وسُمُوّ الثقافة الآيرلندية، بدلا من التسلية والإمداد بالبهجة الأدبية. ونتيجةً لهذا فإن حكايات الأبطال الفكاهية والشواهد الفكاهية فى كل مواضع الأدب كان يجرى إما حذفها أو تفسيرها بالطريقة الأكثر جفافا التى يمكن تخيُّلها، ذلك أن جانبا ملحوظا من النضال القومى النزعة كان يتمثل فى تغيير الإطار المعرفى الكوميدى المرتبط بالآيرلندى فى العالم الناطق بالإنجليزية، وفى القضاء على صورة الآيرلندى كأضحوكة للفكاهة بصورة كلية.

وقد استطاع القوميون الآيرلنديون، كلٌّ من التلاوين الثورية والدستورية، أن يتفقوا على الغاية المشتركة المتمثلة فى بناء صورة للآيرلندى بوصفه "عِرْقًا" نبيلا وبطوليًا، عِرْقًا كان فى أسوأ أحواله متفوّقا على الإنجليزى، كما تشير افتتاحيةٌ لمجلة "العصبة الجيلية" Gaelic League اقتبسنا منها فى الإبيجرام فى بداية هذا الفصل(٢٦). وقد وجد القوميون -سواء عازمين على بناء حركة سياسية موحَّدة أو قائمين بتعبئة الشعب فى عصيان مسلّح- أن من الجوهرى أنْ تعتزّ الأمة بتراثها وأنْ يجرى تطوير صورة للذات self image من شأنها أنْ تجعل احترام الذات، والعمل الموحَّد، والاستقلال الذاتى، والمقاومة، أمورا ممكنة(٢٧). وكان هذا يعنى فى الممارسة أنه لا شىء آيرلنديًّا يمكن نقدُه ضمن إطار العمل ذى الطابع القومى وأنه لا شىء ضارًّا بالصورة الآيرلندية يمكن نشره. ولهذا فإن البرنامج القومى الطابع جعل من القضاء على صورة آيرلندى المسرح أمرًا إلزاميًا. وعلاوة

على هذا، مضى البرنامج الأيديولوچى إلى ما هو أبعد من مجرّد تبديل الإطار المعرفى الكوميدى الإنجليزى السائد، ساعيًا إلى الرفع الفعلى من شأن التراچيديا: تكون التراچيديا فى أيديولوچيا قومية أكثر استعمالا من الكوميديا، ذلك أن التراچيديا يمكن أنْ تقوم بالوظيفة السياسية المتمثلة فى شعب يأخذ نفسه بجدية ويشعر حتى بأنه لحق به الظلم، وكلٌّ منهما *أمر لا مناص منه* فى العمل السياسى. كذلك فإن التراچيديا يمكن أن تساعد كإمكانية كامنة فى تعبئة شعبٍ عن طريق تعميق وعيه بتراث تراچيدى. وإذا كان هذا التراث التراچيدى بطوليًا فهذا أفضل للغاية، ذلك أنه يقدّم نموذجا للعمل البطولى فى المستقبل. وبالتالى فإنه ضمن إطار عمل قوموى وإطار معرفى كوميدى قوموى، يغدو من النموذجى حذْف التراث الكوميدى الآيرلندى المبكر بصورة كلية من ترجمات حكايات الأبطال، وذلك لتعميق العناصر التراچيدية فى التراث. أما واقع أن مناخا كهذا كان قائما فقد قمتُ بتأكيده فى مناقشات سابقة عن ترجمة *"توين بو كولينيى"* ، حيث يغدو البحث عن إطار معرفى تراچيدى ذى فائدة سياسية واضحا جليًا فى سِجلِ الترجمة.

وفى ظل مثل هذه الشروط فإن قصصا مثل قصة *"رجال ألستر سُكارَى"*، التى تدور حول واقعة مهمة تتعلّق بسُكْر الأبطال، أو قصصا مثل *"وليمة بريكرو"* ، و *"قصة خنزير ماك داثو"* ، اللتين تبْرِزان القتال والشِّجار واللتين تُقوِّضان الطابع البطولى لكثير من الشخصيات، نادرًا ما حققت نجاحا على أيدى مترجمين يعززون صُوَرًا جديدة للثقافة الآيرلندية، لأنه كان من الممكن بسهولة تأويلها على أنها تؤيِّد النظرات المتحيِّزة للإمبريالية الإنجليزية والإطار المعرفى الكوميدى للآيرلندى على وجه الخصوص. ذلك أن هذه الحكايات الكوميدية اقتربتْ بصورة غير مُريحة من قوالب جاهزة سلبية، وكان من الممكن النظر إليها على أنها تقوم بتخريب محاولة أخذ مسألة امتلاك ثقافة آيرلندية بجدية، وتخاطر بالإيحاء بأن البطولة

الآيرلندية إنما هى نُكتة. وكانت نقطة تفاعُل interface الأُطُـر المعرفيـة الكوميدية ملموسة فى سِجِلّ الترجمة الإنجليزية للحكايات الثلاث المطروحة للنقاش. ويمكن أنْ نرى النتائج فى تاريخ وتكرار الترجمة، وفى إجـراءات الترجمة، وفى عرْض الحكايات الفكاهية فى المقدمات، والنقد، والمنتخبات الأدبية، وإعادات الحَكْى الأدبية، وما شابه هذا. وقد تأثَّر كلٌّ مـن التـراث الأكاديمى والأدبى للترجمة.

ومثل *"توينْ بو كولينيى "*، جرى طبْع القصص الفكاهية لـ "مجموعـة ألستر" وترجمتها إلى الإنجليزية فى وقت متأخر نسبيًّا: *"قصة خنزير مـاك داثو"* فى ١٨٩٣، وقصة *"رجال ألستر سُكارَى"* فى ١٨٨٩، و *"وليمة بريكرو"* فى ١٨٩٩. وعلاوة على هذا، جرتْ ترجمة هذه القصص بـصورة غيـر متواترة نسبيًّا. ولم تظهر فى الإنجليزية قبل ١٩٤٠ سوى ترجمة واحـدة لـ *"وليمة بريكرو"*، وترجمتَيْن لـ *"رجال ألستر سُكارَى"*، و *ثلاث ترجمـات* لـ *"قصة خنزير ماك داثو"*. ويتمثل ما هو حتى أكثر دلالة فى معاملة القصص فى منتخبات وتطويعات. وعلى سبيل المثال يحذف **سـتانديش أوجريـدى** رواية للقصص فى مؤلَّفه *History of Ireland [تـاريخ آيرلنـدا]* (١٩٧٨-١٩٨٠)؛ وتحذف **إليانور هالّ** ثلاث قصص كاملـة فـى منتخباتهـا مـن الترجمـات بعنـوان *The Cuchullin Saga in Irish Literature [سـاجا كوهولين فى الأدب الآيرلندى]* (١٨٩٨)؛ وفى *Cuchulain of Muirthemne [كوهولين مورثيڤنه]* (١٩٠٢)، وتحـذف **أوجوسـتا جريجـورى** *"رجـال ألستر سُكارَى"* وتلخِّص *"قصة خنزير ماك داثو"* فى فقرة واحدة، وتعـرض *"وليمة بريكرو"* بطريقة تُلْغى الفكاهة بصورة كاملة تقريبا. وبالتالى، كانت الترجمة الصِّفْرية zero translation طريقة فعّالة للتعامـل مـع الجوانـب الكوميدية لـ "مجموعة ألستر": كما فى الترجمة الصفرية لأقسام كبيرة مـن *"توينْ بو كولينيى "*، حيث جرى ببساطة حَذْف القصص الكوميدية الـثلاث

المعنيَّة من السِّجل الأدبى فى الإنجليزية إلى وقت متأخر حقا. وحتى بعد أن كانت متاحة فى الترجمة الأكاديمية أو المتخصصة، استمرَّ استبعادُها من الناحية الجوهرية من منتخبات أكثر شعبية. وفى الترجمة الإنجليزية كان يجرى تعريف "مجموعة ألستر" من الناحية العملية دون إشارة إلى عنصر الفكاهة التى تتخللُّها.

كما أن تدخُّلا كبيرا من النظرية الأدبية، والأيديولوچيا، والأُطُر المعرفية الكوميدية للثقافة المتلقِّية يبدو واضحا فى الإستراتيچيات الخطابية المستعملة لترجمة هذه الحكايات[٢٨]. وتظهر تقنيات متباينة لإخماد فكاهة القصص. وعلى سبيل المثال، يلجأ المترجمون إلى التعبيرات المخفَّفة لكى ينقلوا المادة التى كان من شأنها أن تنتهك الحساسيات الفيكتورية. وفيما جعل النص القروسطى فى *"وليمة بريكرو"* البطل **بريكرو** يسقط فى *otrach* [= dung, dungheap = رَوَث، كَوْم رَوَث]، يُترجِم **هندرسون** (Henderson 1899:31)، المترجم الأقدم، عبارة fell into the *fosse* [سقط فى *الحفرة*]، فيما تترجم **جريجورى** (Gregory [1902] 1973:60) *كلمة otrach على أنها "وحل"*. وعن طريق التحوُّل إلى الفرنسية عند هذه النقطة، يتفادى **هندرسون** اللغة التى قد تكون صادمة أو بغيضة لجمهوره، على حين أن ترجمة **جريجورى** الباهتة تُخفِى خصوصيات الموقف بكل لُطْف. والحالة الصارخة للغاية لهذه التقنية موجودة فيما يتعلَّق بصراع النساء فى *"وليمة بريكرو"*:

(١٢) نص آيرلندى:

... ocus tuargabsat a lénte co mellaib a
lárac do imchosnom dul isatech ar thus ...
(Henderson 20)

ترجمة إنجليزية:

Literally: '... and they raised their tunics [the garment next to the skin] to their buttocks in their mutual contention to go into the house first...'

ترجمة عربية:

[حرفيًّا]: " ... ورَفَعْنَ تَنُّـوراتهن القـصيرة [الملبس الملاصق للجلد] إلى أردافهن فـي سـياق تنافُسهن المتبادل على دخول المبنَى أوَّلا ..."

هنا يترجم **هندرسون** (Henderson 1899:21) القطعـة إلـى to the rounds of their limbs [إلى استدارات أطرافهن]، على حين أن الحـساسية الڤيكتورية الزائدة عند **جريجورى** تذهب خطوة أبعد عندما تترجم (Gregory 1902:58)، إلى "رَفَعْنَ تنوراتهن إلى رُكَبِهن تقريبا"[٢٩]. وتبقى تقنية خطابية أخرى لإخفاء فكاهة مثل هذه القِطَع المزعجة وهى تتمثل فـى الاسـتعمال الحكيم للمرادفات الوقورة، بدلا من المرادفات الفكاهية فى الترجمة التعبيـر الطبى فى الواقع "urinary disease" [المرض البولى] أو "sickness of urine" [اعتلال البول] بدلا من "trouble pissing" [اضطراب/احتباس البـول]، فـى المثال ٦ أعلاه. ومن خلال التحكم فى سياق الموقف والأداء diction، جرى إخراس الانطباع الكلِّى للكوميديا بصورة كبيرة فى الترجمات الإنجليزية لهذه القصص الآيرلندية.

وربما كانت الوسيلة الأكثر فعالية لإخفاء الجانب الكوميدى لـ "مجموعة ألستر" تتمثل فى تعريف وتقديم الحكايات الكوميدية فى أشكال متباينـة مـن التطويعات المرتبطة بالترجمات، بما فى ذلك المقدمات والملاحظات النقديـة

التى تحدّد الطريقة التى يجب أن يفهم ويقرأ بها القارئ النص الأدبى (قارنْ Lefevere 1992:111-60). وفى حالة الحكايات الفكاهية، تُشدِّد العروض النقدية فى كثير من الأحيان على قيمتها كوثائق تاريخية أو طوبوجرافية ونادرا ما يأتى ذكْر، إنْ حدث أصلاً، للعناصر الكوميدية. وعلى هذا، على سبيل المثال، فإن ملاحظة أوكارى عن *"رجال ألستر سُكارَى"* فى كتابه O'Curry: *Lectures on the Manuscript of Ancient Irish History [محاضرات عن مخطوطة التاريخ الآيرلندى القديم]* تمثل بصورة كاملة تقريبا تأويلا سياسيًا، وهى تتجاهل الخطوة الرئيسية للحبكة الكوميدية، بما فى ذلك "رجال ألستر سُكارَى". وبطريقة مماثلة، يجرى بصورة متواترة تفسير حَدَث *"وليمة بريكرو"* و *"قصة خنزير ماك داثو"* على أنه عتيق وتتمّ الإحالة إلى أقوال كلاسيكية بشأن حُبّ الكلتيِّين للقتال، وطابع المشاكسة فى الأعياد الغاليَّة Gaulish، والتباهى الغالى، والتنافُس الغالى على نصيب البطل. وبهذه الطريقة يجرى تقديم الحكايات بوصفها وثائق تاريخية وأنثروبولوچية، ونادرا ما تجرى الإشارة إلى الأسلوب الكوميدى للسَّرْد(٣٠). وفى مقدِّمة لـ *"وليمة بريكرو"*، يدَّعِى هندرسون بالفعل أن " ... السَّاجا ... كما نفهمها، يجرى تصوُّرها بمزاج رومانسى، وپارودى بصورةٍ طفيفة، مما يفترض مسبَّقًا مخطوطة أقدم من الحكاية ... وفى شكلٍ أقلّ رومانسية، [ربما] تنتمى إلى مرحلة بدائية من الحَكْى 'الجيلى' Gaelic للقصص" (Henderson 1899:xviii)(٣١). والمعنى المتضمَّن عند هندرسون هنا هو أن العناصر الكوميدية لابدّ من أنها بحكم *طبيعتها* إضافات متأخِّرة؛ وينبغى إسقاط وجود العناصر الكوميدية فى المجموعة البطولية بوصفها غير أصلية ومحرَّفة، مُلمِّحًا إلى مخطوطات جِدِّيَّة أقدم للنصوص. وهكذا فإن الكوميديا يجرى بحكم *التعريف* استبعادها كجانب مشروعٍ للسَّرْد الآيرلندى المبكر، بالالتفاف ببراعة حول أى تَحَدٍّ للنظرية الأدبية والأيديولوچيا السائدتيْن فى ذلك الزمن.

وقد تواصلَ التدخُّل فى نقل التراث الكوميدى الآيرلندى إلي الإنجليزية حتى بدايات القرن العشرين وكان له نطاق أعرض من مجرد تلقى وترجمة الأدب الآيرلندى المبكر. والتعامُل مع العناصر الكوميدية فى حكاية الأبطال الآيرلندية المبكرة جزءٌ من الجدية العامة التى كان يُنظر بها إلى التراث الآيرلندى فى المناخ القوموى. وكان التوقُّع الورِع للوقار فى كل الأمور الآيرلندية عاملا مهمًّا أسهم فى أعمال الشغب القوموية بسبب مسرحية ج. م. سينج *Playboy of the Western World [پلاى بوى العالم الغربى]* فى ١٩٠٧، بالإضافة إلى اضطرابات أخرى فى تاريخ الحركة المسرحية، ولا شك فى أن أعمال الشغب تلك تصلح كمحكٍّ لفَهْم النتائج المنطقية المحتملة لتقديم المادة الآيرلندية القديمة بطرق تتحدَّى الأيديولوچيا القوموية والنموذج القوموى الناشيء للكوميديا. ولم ينتهِ التدخل فى ترجمة الأدب الآيرلندى المبكر مع تشكُّل الدولة الآيرلندية بعد الظفر بالاستقلال عن إنجلترا. والواقع أنه حالما بدأ مجلس الرُّقباء Board of Censors فى إضفاء الطابع الرسمى على المعايير الإكليريكية بتحويلها إلى قوانين مطبوعات وحالما حوَّل الدستور الآيرلندى الصادر فى ١٩٣٧ الأخلاق إلى مسألة قانونية، جرى المزيد من مضاعفة التدخل الأيديولوچى فى ترجمة الجوانب الكوميدية للمادّة الآيرلندية المبكرة. وعلى هذا فربما لم يكن من المدهش أن ترجمات إنجليزية قليلة للحكايات الآيرلندية المبكِّرة أو العناصر الكوميدية فى *"تُوين بو كوليْنيِى"* ظهرتْ فى آيرلندا على مدى خمسين عاما تقريبا بعد ١٩٢٢. وأقلّ ما يُقال إنه يغدو من المربك جَعْل الرَّقيب يرفض تمرير ترجمات لحكايات الأبطال الآيرلندية المبكرة على أساس أنها لم تكن أخلاقية بما فيه الكفاية بالنسبة للجمهور العام[٣٢]. ذلك أن مثل هذا الحُكْم كان من شأنه أنْ يتحدَّى ذات أُسُس أيديولوچيا الدولة الآيرلندية. ومن المحتمل أن المترجمين كانوا ينفرون أيضا من تقديم ترجماتٍ للقصص الكوميدية التى كانت تحيد بصورة راديكالية عن ترجمات أسلافهم؛ ذلك أن مثل هذه الترجمات كان سيجرى الإحساس بأنها

تحدِّيات ضمنية للأيديولوچيا الوطنيـة لأسـلافهم أو بأنهـا بيانـات غيـر وطنية[٣٣]. وربما كانت هذه بعض الأسباب وراء قيام معهد دبلن للدراسـات المتقدمة Dublin Institute for Advanced Studies بنـشر نـصوص الأدب الآيرلندى المبكر دون ترجمة فى السَّلاسل الآيرلندية القروسطية والحديثـة، تاركًا إيّاها للقلّة الجريئة التى يمكن أنْ تتحدَّى [صعوبات] الآيرلندية القديمـة والوسطى ليكتشفوا بأنفسهم العناصر الدنيويـة، والفظـة، والهزليـة، فـى النصوص[٣٤].

وربما كان من غير المدهش أن هذه التوجيهـات الثقافيـة صـارت صريحة عندما نشر **ڤيڤيان ميرسييه** Mercier: The Irish Comic Tradition [التراث الكوميدى الآيرلنـدى] فى ١٩٦٢. وبصرف النظر عن دراسة **ميرسييه**، لم يكن هناك سوى اهتمام نقدى قليل نسبيًا بالفكاهة فـى الأدب الآيرلنـدى المبكِّر ولم يتمّ تلقّى كتابه بصورة جيدة. وقد دافع **كونور كروز أوبريان** عن دراسة **ميرسييه** فى حديث فى *نيو ستيتسمان New Statesman*، مُقِرًّا بأن "ما هو بذئ، وما هو ساخر، وفظ، وفاحش، على نحو خطر"، كانـت عناصـر رئيسية للتراث القومى الآيرلندى، ومعبِّرا عن اعتقاده أن كتاب **ميرسييه** كان بمثابة *"رقصة موتى" danse macabre* حقيقية للهياكل العظمية داخل دولاب العائلة" (مقتبس فى Kiberd 1994:xi). ويُلاحظ **ديكلان كيبيـرد**، مـستعيرا عبارة من [**چورچ برنارد**] **شو** [George Bernard] Shaw، أن الاعتراضات على دراسة **ميرسييه** إنما طرحها "مزاج الشخص الآيرلندى الذى كـان مـا يزال يمثل مسألة شرف فى نظره ألاّ يكون لديه أى حِـسٍّ بالفكاهـة علـى الإطلاق"، والذى أحسَّ بأن الإحياء الآيرلندى قد فَجَّـر صـورة آيرلنـدى المسرح؛ وكان هذا نمطًا آيرلنديًّا قام بتعميده **أوبريان** باسم "Paddy Solemn" [الآيرلندى الوقـور] (O'Brien 1994:xi;1995:59). ولـم يكـن محـرِّرُو وأكاديميُّو الأدب الآيرلندى المبكر هُمُ الأقلّ من هذا النوع[٣٥].

وتتمثل مفارقة تشويه العناصر الفكاهية فى الأدب الآيرلندى المبكر فى الترجمة الإنجليزية في واقع أن الكوميديا هى أحد الاهتمامات الرئيسية للأدب الآيرلندى، ويُسْهم حَذْف هذه السِّمة للنصوص فى التهميش المتواصل للأدب الآيرلندى المبكر فى القواعد المعيارية المكرَّسة للأدب الغربى. وكان **ميرسييه** قد حاول إعادة تعريف الفكاهة من الفكاهة "المبتذلة" low إلى فكاهة **رابليه** Rablaisien، مُحْتَفِيًا فِي الأدب الآيرلندى بنفس النوع من مزيج المعرفة والابتذال، الفطنة والفحْش، ناظرًا إلى الضحك ليس على أنه شىء يُلْغِي الجدية بل على أنه يُتَمِّمُها (Kiberd 1994:xi). والواقع أن التدخل فى المزاج الكوميدى لحكاية الأبطال الآيرلندية يُخْفِي تعقيد العناصر البطولية فيها ومنظوراتها المتصلة بالحدث البطولى، وبالتالى، *بين أشياء أخرى*، تقويض قيمتها كدليل على المواقف القروسطية تجاه البطولة. والواقع أن تجاوُر القِيَم والمُثُل العليا البطولية مع الواقع الكوميدى البشرى– للغاية all-too-human للبطولة (مثل الأبطال المُشوَّهين والمُذَلِّين فى *"قصة خنزير ماك داثو"*) وإيضاح العواقب الكوميدية التهكمية التى تُلازِم انتهاكات النظام الاجتماعى والقيود الاجتماعية (مثل تلك التى فى *"وليمة بريكرو"* و *"رجال ألستر سُكارَى"*) تُسْهِم فى النغمة الاستبطانية والبِنْيَة الحوارية لحكاية الأبطال الآيرلندية. وبهذه الطريقة، تعزِّز الجوانب الكوميدية للحكايات إضفاء طابع الإشكالية على البطولة التى تنشأ من صراعات المُثُل العليا البطولية و جيِش *geis*[٣٧] الذى نُوقش بإيجاز أعلاه. وتتمثل محصِّلة هذه السمات النصِّية فى أدب بطولى هو من الناحية الشكلية معقَّد، وجادّ، وَوُجُودى، وهو مع ذلك فكاهى فى الوقت نفسه[٣٦]. إنه واحد من التراثات البطولية الأكثر تشويقًا للأدب الأوروبى، ويدور تعقيده إلى حدٍّ غير قليل حول دَمْج العناصر الكوميدية، والمنظورات التهكمية، والمحاكاة الپارودية اللاذعة السخرية، لكل من الأشكال الأدبية والمؤسسات الاجتماعية[٣٧].

37: يوجد فى الفصل ٦ من هذا الكتاب شرحٌ لمفهوم جيِشْ *geis* الذى يمثل أحد مفاهيم التوقيع الخمسة الرئيسية للثقافة الآيرلندية المبكرة –المترجم.

وقد قام ميرسييه بتوثيق مَنْح حياة جديدة للتراث الكوميدى الآيرلندى (Mercier 1962: chs. 8-9)، وهو تراث جَلِى فى كتابات عدد من مؤلفى القرن العشرين مثل **چيمس چويس** و **فِلانْ أوبريان**. ويمكن أيضا أنْ نرى عند هؤلاء الكتّاب تحوُّلا آخرٍ للإطار المعرفى الكوميدى، وهو إطار معرفى يواجه الإطارَيْن المعرفيَّيْن لكلٍّ من المستعمِرين الكولونياليِّين والقوميِّين الثقافيِّين لمنعطف القرن، إطار معرفى يكون فيه لكل نقطة جادَّة، كما فى المواد البطولية المبكرة التى بحثناها من قبل، جانب فكاهى يكون فيه للنكات حدٌّ قاطع. والإطار المعرفى الكوميدى عند **چويس** وأتباعه الآيرلنديِّين الذين يكتبون بالإنجليزية، وهو إطار معرفى حديث، أقرب من بعض النواحِى من الإطار المعرفى الآيرلندى القروسطى للفكاهة منه إلى الأُطُر المعرفية الاستعمارية والقومية، مُفسِحًا المجال من جديد، على سبيل المثال، للفظ grotesque، والمروِّع macabre، والفانتازى، حتى فى أدب ملحمى. كما أن الأُطُر المعرفية الحديثة غير الموقَّرة، والتهكمية، والاستبطانية، للكوميديا تسمح بالفكاهة الجنسية والداعرة التى تنتهك الخصال الڤيكتورية والدينية على السواء. وتُفسِّر الصفات المشتركة بين الإطارَيْن المعرفيَّيْن الآيرلندى القروسطى والحديث للكوميديا جوانب للإقرار المتجدِّد للعناصر الكوميدية للأدب الآيرلندى المبكر، وهذا اهتمام ينعكس فى مجموعة منتصف القرن العشرين من الترجمات الإنجليزية للحكايات الفكاهية الآيرلندية. وحتى بينما كانت آيرلندا فى قبضة القيود القمعية لنظام **دى ڤاليرا**، جرى إدراج كل الحكايات الفكاهية الثلاث التى ناقشناها بإسهاب هنا، بالإضافة إلى كثير من الحكايات التى أخذنا أمثلة أخرى منها فى هذا الفصل، فى *Ancient Irish Tales* *[حكايات آيرلندية قديمة]* مجموعة الترجمات التى جمعها معًا وحرَّرها الباحثان الفولكلوريّان ت. ب. كروس و سى. س. سلوڤر. وقد صارت "*حكايات آيرلندية قديمة*"، المنشورة فى ١٩٣٦ فى الولايات المتحدة، فى بيئة أكاديمية غير مقيَّدة بالقوموية الآيرلندية، مُوجَزًا سهل الاستعمال استخدمه، بين

آخرين، **چويس** نفسه فيما كان يُكمِــل *Finnegans Wake [يقظــة فينيجــان]*. وسَمَحَ إعلاءٌ متجدِّدٌ من شأن العناصر الفكاهية للأدب الآيرلندى المبكر، وهو واضح أيضا فى ترجمات وإعدادات **أوستن كلارك** و **توماس كينسيلا**، بتمثيل المادة الداعرة والجنسية، بالإضافة إلى المعالجات غيــر الوقــورة والهازئــة للمعتقدات التَّقِيَّة للثقافة القومية الآيرلندية(٣٨). أى أن حساسية **كينسيلا** الأدبية وحِدَّة رؤيته لم تكونا وحدهما ما سَمَحَ له بأن يُدْرِك فكاهــة الأدب الآيرلنــدى المبكر وبأنْ يمثلها فى ترجماته لحكاية الأبطال الآيرلندية، بل سَمَحَ له بــذلك تحوُّل ثقافى سابق الوجود، بما فى ذلك تحوُّلٌ فى الإطار المعرفى الكوميــدى، جعل هذه العناصر للنصوص متاحة للاستخدام فى الترجمة وللتلقِّى من جانب جمهوره(٣٩). ومما له دلالته أن الحكايات الآيرلندية الثلاث عشرة التى ترجمها الأكاديمى الأمريكى **چيفرى جانز** ونشرتْها بنجوين Penguin فى ١٩٨١ بعنوان *Early Irish Myths and Sagas [أساطير وساجات آيرلندية مبكــرة]* تــشتمل أيضا على كل حكايات "مجموعة ألستر" الفكاهية الثلاث التى نُوقــشت هنــا، وهذه علامة أخرى على غَرْس العناصر الكوميدية للأدب الآيرلندى المبكر فى فترة لاحقة من القرن العشرين.

ويؤكد **ثيو هيرمانز** (Hermans 1982:106-107) أن تسييس نوع أدبى يرتبط بالتدخل فى الترجمة: يعتقد **هيرمانز** أنه كلما كان النوع الأدبى أعلــى تسييسا، كثُرتْ المعوِّقات الخارجة على الأصل فى الترجمــة. ويُلاحــظ أن سونيتّات الحُبّ، لأنها فى المجال الخاص، تكون أكثر حمايةً مــن التــدخل، على حين أن من المحتمل أكثر أنْ يستدعى النوع الأدبى العام للتراچيديا هذا التدخل. ومن الجلى أن حكاية الأبطال الآيرلندية كنوعٍ أدبى كانت فى المجال العام ولهذا كانت بالغة التسييس للغاية. ومن منظور أُولئك المهتمِّين بــأدب قومى national literature كان هذا النوع، بالفعل، النوع الأدبــى الرئيــسى للميراث القروسطى؛ وبالتالى فإنه لا ينبغى أنْ يكون التــدخل فــى ترجمــة

الأدب البطولى الآيرلندى مثيرًا للدهشة. وعلاوة على هذا فإن تسييس الكوميديا الناشيء عن الجهود الرامية إلى استئصال صورة آيرلندى المسرح جعل حكايات الأبطال الفكاهية مُضاعفة التسييس وبالتالى مُضاعفة التَّعَرُّض للتدخل، الأمر الذى يتجلَّى سِجلُهُ بوضوح فى تاريخ ترجمة *"رجال ألستر سُكارَى"*، و *"قصة خنزير ماك داثو"*، و *"وليمة بريكرو"*.

ودفاعًا عن إستراتيچية الترجمة التى يسمِّيها *traduction abusive* [= abusive fidelity = الأمانة المتعسِّفة]، يؤكد **فيليب لويس** (Lewis 1985:41; cf. Venuti 1992:12-13) أن مثل هذه الترجمات تتحدَّى النظريات الهيمنية hegemonic، حيث تقدِّم تمزيقًا نَصِّيًّا محكوما، يسمح بما لا يجرى التفكير فيه وبغير القابل للتفكير، بما لا يُقال وبما لا يمكن قوله. وفى الحالة التى نحن بصددها، من المفترض أن تسمح الأمانة المتعسِّفة بالضحك على ما لا يمكن الضحك عليه. وبالنظر بهذه الطريقة، تسمح إستراتيچية **كينسيلا** للجمهور بالضحك على النصوص "المقدَّسة" للثقافة الآيرلندية. ومنظورًا إليها على أنها وثائق مخرِّبة ومقاوِمة، تنتهك ترجمات **كينسيلا** المحرَّمات (التابوهات) المرتبطة بكلٍّ من الثقافة البريطانية الاستعمارية والقومية الثقافية، خاصةً القومية المفهومة فى جدلٍ مع القِيَم الكولونيالية، التى تُعَرِّف الثقافة الآيرلندية فى تعارُض ضيِّقٍ مع المعايير الكولونيالية. وتسمح ترجمات **كينسيلا** بالضحك ولكنْ أيضا بالتمتع بأنماط متباينة من الفكاهة الفظة، بما فى ذلك القِطَع الجنسية والداعرة. ولكنْ مرة أخرى يكون تصوُّر مثل هذه الاختراقات أسهل من تنفيذها ويكون اعتزامها أسهل من نشرها[٤٠]، خاصةً فى شكل سوف يصل إلى جمهور عريض. وإذا كان **كُونْ** مُحِقًّا بشأن قوة الأُطُر المعرفية، فليس مجرد الجهل أو الحقد هو ما يعوق تلقِّى إمكانات بديلة. ذلك أننا ينبغى أنْ نأخذ فى الاعتبار عملية المعرفة ذاتها وقوة تأثير الأُطُر المعرفية على المعرفة، من أجل تشكيل حدود الإدراك والفكر[٤١].

والحقيقة أن هذه النماذج المتشعِّبة للثقافة التى هى محكومة بالأُطُر المعرفية الثقافية، والتى ضربنا لها أمثلة بالأُطُر المعرفية الكوميدية التى تشكِّل الحكايات الآيرلندية وترجماتها، تَبْقَى كنماذج أصلية لأطر العمل الأكثر تعقيدا ونماذج الثقافة التى يُدْعَى المترجمون لنقلها وترجمتها، وهى نماذج نادرا ما تجرى مناقشتها فى نظرية الترجمة(٤٢). وعن طريق تمثيل مبادئ ضمنية، نادرا ما يجرى التعبير عنها بصراحة فى المسار المعتاد للأحداث (قارنْ Bourdieu 1977: 97)، تشمل هذه النماذج العريضة كل أوجه الثقافة، من الثقافة المادية إلى الأيديولوچيا، من البنيةِ الاجتماعية إلى اللغة، بما فى ذلك الاستعارات الثقافية التى تتخلَّل اللغة وتنظِّم الفكر والعمل (انظرْ Lakoff and Johnson 1980). ومثل هذه الشبكات من اللغة، والفكر، والممارسة، مثل مفاهيم التوقيع التى نوقشت فى الفصل السابق، مع أنه لا يجرى الحديث عنها فى كثير من الأحيان، هى مع ذلك ملموسة فى حياة أى عضو من أعضاء ثقافة. إنها بين أكثر العناصر جوهرية لنص وهى فى الوقت نفسه بين العناصر الأكثر صعوبة على التمييز والترجمة.

والحقيقة أن أُطُر العمل المعقَّدة للفكر -سواء أكانت أُطُرًا معرفية للثقافة المادية والاقتصادية، أو العلم، أو المقدَّس، أو الكوميدى- تكون فى قلب الثقافات وفى قلب الآخرية alterity. ومثلُ هذه الأُطُر المعرفية تجعل الثقافات متمايزة بصورة جوهرية ويرتبط صعود الأُطُر المعرفية فى نقطة التفاعُل الثقافية cultural interface بصورة متبادلة مع هيكل السلطة. وعلى هذا النحو، تشكِّل الأُطُر المعرفية لماهية الذات والآخر، حتى عند التقاء الذات والآخر عبْر الأُطُر المعرفية، صراعًا على الهيمنة على الأُطُر المعرفية. إن ما يتحدَّى المترجِم [بالكتابة] والمترجِم الشفاهى لا يتمثل فى مجرد حبكات فى الثقافة الكلامية verbal أو مجرد قُدُور pots فى الثقافة المادية، مع أن مثل هذه المظاهر للثقافة لا ينبغى اعتبارها أشياء تافهة. غير

أن تحويل منظورات وممارسات بديلة تمثلها أُطُر معرفية ثقافية تغدو في قلب تأكيد الاختلاف الثقافي بدلا من مجرد عرْض التمثيلات السطحية التي يجري الاحتفاء بها في التنوّع الثقافي. وهذه هي المهمة التي يتصارع معها الكتّاب ما بعد الكولونياليّين في خلق أعمالهم الأدبية ويتمثل التحدّي في تشفير مثل هذه التعقيدات للثقافة في ترجمات نصوص الثقافات المهمّشة وما بعد الكولونيالية كذلك. ولأنه يحدث عادةً أنْ يتمّ انتحال أو استغلال الأُطُر المعرفية من جانب ثقافات المصدر، فلا تُرَى على سطح مستويات النص، فإنه يجري في كثير من الأحيان حَجْبُها في إبهامات أفعال كلام هادفة/تواصلية illocutionary acts غير مميَّزة بعلامات Unmarked، ولأن الأُطُر المعرفية تُواجِه أنساق التلقّي بأُطُر معرفية مُناوِبة مُقاوِمة، فإنه لنفس تلك الأسباب نادرا ما تكون نماذج الثقافة والفكر هذه أثيرة بصورة واعية أو غير واعية من جانب المترجمين في المسار الكنائي للترجمة. وتمثل الأُطُر المعرفية الثقافية، حتى أكثر من الشعْر، ما يجري فقدانه في الترجمة.

١: ترجمة O'Leary 1994:211.

٢: وليمة **بريكرو** Bricriu's Feast تبدأ بوليمة أقامها **بريكرو** المشاكس، حيث يجرى إغراء رجال "ألستر" بالتنافس على لقب البطل الرئيسى للولاية. وكما كان متوقعا تنقلب الوليمة إلى تطوُّر مُروِّع، مع قيام **بريكرو** بتحريض حتى زوجات الأبطال الرئيسيِّين على التبارى مع بعضهن البعض. ويجـرى إقناع الأبطال الرئيسيِّين –**كو هولين**، و **كونال كيرناك** Conall Cernach، و **لوجيره بواذاه** Lóegaire Búadach– بالانطلاق إلـى "كوناهـد" ثـم إلـى "مونستر" ليتمّ إصدار الحكم فى المحاكم الملكية المؤلفة من **أليل** و **ميـدف** و **كو رُوى** على الترتيب. ويجرى اختبار الأبطال بعدد من الطرق وتدلّ كـل النتائج على تفوّق **كو هولين**، غير أن البطليْن الآخـريْن يفنّـدان الأحكـام ويرفضان قبول كلّ حُكم. وتبقى الأشياء غير حاسمة حتى الاختبار الأخير، الذى يتمثل فى مباراة لقطع الرأس يرتّبها **كو رُوى** فى حصن "إيڤين ماهـا" Emain Macha فى "ألستر"، يُمنَح **كو هولين** بعدها نصيب البطل منذ ذلـك الحين فصاعدا.

٣: فى *The Intoxication of Ulstermen [رجال ألستر سُـكارَى]* يـتمّ تقسيم ولاية "ألستر" إلى ثلاثة أقسام تحت ملَكيّات **كونهوڤور**، و **كو هـولين**، و **فيندان** Fintan. وعن طريق خدعة يحتال **كونهوڤور** ليصير ملَكًا للولايـة بكاملها، ولكنْ يطلب كلٌ من **فينتان** و **كو هـولين**، مقابـل التخلّـى عـن نصيبيْهما، أنْ يكونا مُضيفَيْن فى المأدبة الاحتفالية. وفى سبيل تفادى العنـف يتقرر السماح للبطليْن كليْهما بإقامة الحفل، وتغيير قاعـات المأدبـة عنـد منتصف الليل بالضبط. غير أن رجال "ألستر" السّكارى بقيادة **كو هـولين**،

فيما كانوا فى طريقهم إلى منزل **كو هولين** فى "ألستر" فى شمال شرق آيرلندا، يسلكون منعطفا خاطئا وينتهون إلى شبه جزيرة "دِنجل" Dingle فى "مونستر" فى جنوب شرق آيرلندا. إنهم فى أرض العدوّ، أمام معقل **كو رُوى**، الذى يستضيف فى تلك الليلة **ميدڤ** و **أليل** من "كوناّهْد"، وكذلك بعض أعداء "ألستر" فى قاعة من قاعات المأدبة مصنوعة من الحديد مختفية بين جدران خشبية؛ ومع بدء اللهو والقصف فى الليل، يتمّ إغلاق المنزل بالسلاسل وتسخينه، حيث يقع رجال "ألستر" فى المصيدة بالداخل. وينجح رجال "ألستر" فى الهروب من المنزل وتَعقُب ذلك مذبحة عامة؛ ورغم أن رجال "ألستر" لم يَسلَمُوا من الأذى، فإن "ألستر" تنتصر على "مونستر" وجنود "كوناّهْد".

٤: فى *The Story of Mac Datho's Pig [قصة خنزير ماك داثو]* يملك مَلِك "لينستر"، **ماك داثو**، كلْبًا يُسَمَّى "ألبى" Ailbe يرغب فى امتلاكه كلٌ من "ألستر" و "كوناّهْد". ويدعو **ماك داثو** جنود العدوَّيْن إلى مأدبة فى اليوم نفسه، ويُخبِر كلَّ جانب بأن الكلب سيكون من نصيبهم. وعندما يأتى الموعد، يتمّ إجلاس الجنود فى قاعة مأدبة ويقدَّم لهم خنزير ضخم، يُحْتَفَظ بأفضل نصيب منه للبطل الرئيسى. وينهمك الجانبان فى مسابقة تفاخر لتحديد مَنْ الذى سوف ينال الخنزير ويطالب بنصيب البطل. وينجح **كيدْ** Ced، وهو بطل من "كوناّهْد"، فى إهانة وإذلال كل أبطال "ألستر" إلى أن يصل **كونالّ كيرناك** ويتفوَّق على **كيدْ**. ويُعتبر حصول **كونالّ** على الخنزير إهانة لـ "كوناّهْد" (لأنه يخصَّص لهم الأقدام الأمامية)؛ وتنشب معركة تُهزم فيها "كوناّهْد" جزئيًّا لأن الكلب "ألبى" يقاتل إلى جانب "ألستر" قبل قتله.

٥: يوجد جانب وظيفى فيما يتعلق بالوعى المزدوِج بشأن الفكاهة فى الحكايات الآيرلندية. انظرْ Tarzia 1993؛ قارنْ أيضا M. Tymoczko 1994b:14-16, 79-91.

٦: تبدأ *The Exile of the Sons of Uisliu [منفى أبناء أوشليو]* بوليمة لرجال "ألستر". وكانت امرأة البيت حُبْلى و، فيما كانت تعبُر القاعة لخدمة الرجال، تصرخ الطفلة فى رَحِمِها، مما يؤدى إلى نهوض كل الرجال مستعدِّين للقتل. وكانت قد ظهرتْ نبوءة بأن الطفلة ستكون امرأة رائعة الجمال وأنها ستكون سببا فى موت أو نَفْى كثيرين من رجال "ألستر". ويرغب الأبطال فى قتل الطفلة، غير أن **كونهوڤور**، الملك، يُقرِّر أن يقوم بتربيتها بنفسه.

الفتاة، **ديدرا** Deidre، تتمّ تربيتها منفردة، غير أنها تغادر محبسها وتجد البطل الوسيم نويشى Nuisi، أحد ثلاثة من أبناء **أوشليو** Uisliu الثلاثة. وتجبره **ديدرا** على أنْ يُقْسِم بشرفه على أنْ يأخذها بعيدا عن الملك. ويذهبان إلى منفًى داخل آيرلندا، ثم إلى إسكتلندا. ويتعرَّض أبناء **أوشليو** وجنودهم لخطر القتل فى إسكتلندا، إلى حدّ كبير لأن الملك الإسكتلندى يريد **ديدرا** لنفسه؛ ويُقْنِع رجال "ألستر" الملك **كونهوڤور** بأن يستدعى أبناء **أوشليو إلى** "ألستر". وهو يستدعيهم مُضْمِرًا الغدر بهم، واضعًا ترتيبات لقتل أبناء **أوشليو** عندما يعودون. ويتمّ الانتقام من **كونهوڤور** على موت أبناء **أوشليو**، وينتهى الأمر إلى هلاك رجال "ألستر" كما قالت النبوءة منذ البداية ونَفْى الآخرين (بما فيهم **فيرييس**) إلى "كوناهْت" (حيث ينضمون فيما بعد إلى الجنود الذين يُغيرون على "ألستر" فى *"تويِنْ بو كولينيى"*). وتنتهى الحكاية بحُزْن **ديدرا** وانتحارها فى النهاية.

٧: تعرض *The Death of Cú Chullain [موت كو هولين]* أخبار وفاة **كو هولين** على أيدى نفس الأعداء الذين واجهوه فى *"تويِنْ بو كولينيى"*. فمن جديد تحشد **ميدڤ** و **أليل** جنود أعداء "ألستر"، بما فى ذلك أبناء أولئك الذين ذبحهم **كو هولين** فى مختلف أعماله البطولية. ولأن رجال "ألستر" قد أضعفتهم لعنة كيشْ (العجز) *ces* التى أصابتهم ذات مرة، يقع على عاتق **كو**

هولين عبء الدفاع عن أرض الولاية. ويُدرِك رجال "ألستر" أن غاية حشد الجنود هى هلاك **كو هولين** ويحاولون منعه من الاستجابة للأعداء إلى أنْ تنتهى لعنة كيشْ (العجز) التى أصابتهم. غير أنه يحدث أخيرا أن رؤية سحرية للهلاك تجعل **كو هولين** يذهب ليواجه الجنود. ونتيجةً للسحر، يغدو مجبَرا على الاختيار بين انتهاك شرفه أو انتهاك جيشْ *geis* الخاص به. ويختار الاحتفاظ بشرفه، وفى حالة من الضعف، حيث يصاب جنبه الأيسر بالشلل بعد أن ينتهك عنصرًا من الـ جيشْ الخاص به، يواجه جَيْش العدوّ. وواحدا بعد الآخر يصاب بجرح قاتل سائق عربته الحربية وحصاناه؛ ويواصل القتال إلى أنْ يُصاب هو أيضا بجرح قاتل. وهو يموت واقفًا، مشدودا إلى حجر قائم.

يقطع **لوجيذ** Lugaid ابن كو رُوى رأس **كو هولين** ويرحل بالرأس الذى يُدفَن فى "تارا" Tara. **كونالْ كيرناك** يتبع **لوجيذ** إلى "مونستر" ويقتله انتقاما لـ **كو هولين**. ويظهر روح **كو هولين** فى **إيفْين ماها** Emain Macha، قلعة "ألستر"، ويتنبَّأ بقدوم المسيح. وتنتهى القصة بمرثية لـ **كو هولين** تقولها زوجته **آيفْير** Emer.

٨: العناصر الكوميدية ليست مقتصرة على مجموعة "ألستر"، التى ينبغى فهمها على أنها مجرد مجموعة ملائمة للنصوص الآيرلندية المبكرة التى تقدِّم أمثلة للقضايا تجرى مناقشتها هنا. وتوجد عناصر كوميدية فى كل مكان فى السرود الرئيسية للأدب الآيرلندى المبكر، كما يُبَيِّن **ميرسييه** (Mrecier 1962)، ويوجد كذلك قدر كبير من النظْم الكوميدى.

٩: يطبع **ميرفى** ترجمته الحرفية كنثر؛ وقد حوَّلتُها هنا إلى أبيات.

١٠: ربما كانت *The Vision of Mac Conglinne* [*رؤيا ماك كونجلينه*] الپاروديا الأكثر تعقيدا التى بقيتْ فى أى لغة من العصور الوسطى

الأوروبية. و **ماك كونْجلينه**، طالب إكليريكى فى "أرفاچ" Armagh، تستحوذ عليه رغبة فى الطعام، وبصورة خاصة "اللحوم البيضاء"، كما كانت تسمَّى منتجات الألبان، ويقرِّر أن يصير شاعرا علمانيًّا بدلا من أنْ يكون إكليريكيًّا، بحيث يتغذى بصورة أفضل. يرحل إلى "مونستر"، إلى البلاط الثرى لـ **كاثال ماك فينجوينه** الذى يسيطر عليه "شيطان شراهة" (بالآيرلندية: *lon craís* = لُونْ كريس) والذى تكون ولائمه، بالتالى، عامرة. وفى يوم واحد يعبر **ماك كونْجلينه** معظم آيرلندا، ويصل فى يوم جمعة مساءً إلى دير "كورك". يبحث عن مأوًى ومأكل هناك، وعندما يجد ضيافة غير ملائمة يُوَقِّع أهجوَّة. ويأمر رئيس الدير **مانهين** Manchin بتجريد **ماك كونْجلينه** من ثيابه، وجَلْده، وغَطْسِه فى نهر "لى" the Lee؛ وعلاوة على هذا، سيتمّ صَلْب **ماك كونْجلينه**. على أن تنفيذ الإعدام يجب تأجيله إلى ما بعد يوم الأحد. وأثناء عشية اليوم الذى تأجَّل إليه إعدامه، يرى **ماك كونْجلينه** رؤيا –رحلة إلى عالم آخر من المواد الغذائية– تحمل مفتاح علاج الملك. يُطْلِق رهبان "كورك" سراح **ماك كونْجلينه**، ويذهب إلى الملك، ويُقنعه بأن يصوم يومَيْن، ويقوم بتكتيفه، ويُمرِّر قِطَعًا صغيرة من الطعام أمام الرَّجُل الجائع إلى أنْ يخرج الشيطان من جسمه. ويتمّ إنقاذ الملك ويُكافأ **ماك كونْجلينه**.

والحبكة ذاتها مسلِّية، غير أن پاروديا الحكاية تكمن بصفة رئيسية فى الأصداء النصية لأنواع أدبية كثيرة (حكايات الأبطال والملوك، الرُّؤَى، الأشكال الشعرية، حياة القديسين، ثقافة الأسماء والتسميات، وهكذا وهكذا وإلخ)، فى پاروديات أسلوبية (عن الأنساب، والمقارنات والأوصاف التراثية، والحوار، والإيتيمولوچيا، وما شابه ذلك)، وفى تطويعات وتمزيقات نصية متعمَّدة (مثل عدم التماسك، وتعدد الأشكال، وعدم الاكتمال).

[11]: وتحكى *The Death of Aife's Only Son [موت الابن الوحيد لـ أفى]* كيف يقتل **كو هولين** ابنه الوحيد. ففى إسكتلندا يهزم **كو هولين**

المحاربة أفي، وتوافق هي على أن تنجب له ابنًا إذا أبقى على حياتها. ويعطيها خاتما وتعليمات بشأن الصبي الذي سوف ينبغي إرساله إليه في آيرلندا عندما يكون الخاتم علي مقاس الصبي؛ ويُعْطَى الصبي أيضا "جيشْ" geis من أبيه بأنه يجب ألاَّ يذكُر اسمه لأي رجل ولا يجب أنْ يرفض القتال مع أي رجل. وفي السابعة من العمر يكون الخاتم على مقاس الصبي ويتمّ إرساله إلى آيرلندا. أرسل رجال "ألستر" رجلا بعد الآخر إلى الساحل ليقابل الصبي؛ غير أن الصبي لن يذكر اسمه ويهزم أي رجل بعمل بطولي ما. وأخيرا يصل **كو هولين** إلى الساحل وينقذ شرف "ألستر" ويقاتل الصبي، ويقتل الصبي بسلاح سحري هو "جي بولجا" gaí bulga.

١٢: *The Destruction of Da Derga's Hostel [دمار نُزُل دا ديرجا]*
هي قصة صعود وسقوط **كونيره مور** Conaire Mór، ملك آيرلندا، **كونيره**، ابن حفيد امرأة من "شيذْ" cíd وابن رجل من "شيذْ"، هو الملك المختار من خلال الطقس السحري *"تارفيش"* *tarbfeis* [= bull-feast = *وليمة الثور*] يُعلِن رؤيا عن الرجل الذي سوف يكون الملك. ومَلَكيَّة **كونيره** مزدهرة، غير أنها مقيَّدة بمجموعة معقَّدة من الـ*"جيسا"* *geasa* [المحرَّمات/الوصايا]. وبعد مرور بعض الوقت، وفي محاولة للصفح عن إخوته في الرضاعة عن عواقب أعمالهم الشريرة، ينتهك العدالة الملكية وبعض الـ "جيسا" الخاصة به كذلك. ومحبوسا في نُزُل **دا ديرجا** (وهو [النُزُل] نفسه جيشْ على **كونيره**) يُهاجِم بعض القراصنة **كونيره**. ويقاتل هو ورجاله ببسالة، فيسحقون المهاجمين، غير أن **كونيره** يستحوذ عليه أخير عَطَش سحري لا يرتوي ويموت نتيجة لذلك.

١٣: يوجد النص الأصلي في Knott 1936:11. 1430ff.

١٤: انظرْ مثالا لنمط الحكاية في AIT 508-13.

١٥: لا مناص من أن تكون لهذه النظرات المتبصِّرة من نظرية وممارسة الترجمة تضمينات تخص نظرية الكوميديا. والواقع، هنا، كما في النقاط التي تلي هذه النقطة، أن بحثا أكثر كثافة للقضايا سوف يُدْمِج مسائل تطرحها ترجمة الكوميديا ضمن نظرية للكوميديا؛ ومثل هذا النقاش يخرج عن نطاق السياق الحالي.

١٦: من الجلي أن الكوميديا مرتبطة بمفهوم "أبيتيس" Habitus، لأنه إنما من خلال الفكاهة والكوميديا جزئيًا يتمّ الشرح والغرس في الأذهان للكثير مما هو شاذ فيما يتعلق بمعايير وتوقعات ثقافية.

١٧: مثل المعتقدات الدينية أو العلمية.

١٨: في مقاربة أنساق للأدب والثقافة، يكون مثل هذا الفصل للأُطُر المعرفية إلى طبقات متوقعا بطبيعة الحال.

١٩: جزئيًا يمكن أنْ نعزو تآكُل عادات وتقاليد أكثر استرخاءً مرتبطة بأدنى الطبقات إلى واقع أن هذه الطبقات إنما كانت تتمثل في الناس الذين تلاشوا من آيرلندا بصورة كلية خلال المجاعة، سواء من خلال الموت جوعًا أو المرض أو الهجرة، آخذين معهم أُطُرهم المعرفية الدنيوية للفكاهة.

٢٠: تشكِّل مسألة العادات والتقاليد أساس ما يسمَّى بـ "مُناظرة أتكينسون" Atkinson. ففي ١٨٩٨ أوضح **روبرت أتكينسون** Robert Atkinson، الأستاذ بكلية ترينيتي Trinity College وأستاذ كرسي البروفيسور **تود** Todd Professor للغات الكلتية بالأكاديمية الملكية الآيرلندية، أمام لجنة نائب الملك بشأن التعليم المتوسط أن كل الأدب الآيرلندي المبكر تقريبا احتوى على مادة كانت إما حمقاء أو غير محتشمة، وكان المقتضى الضمني لذلك هو وجوب استبعاد تلك المادة من المقررات المدرسية. وكانت هناك استجابة فورية واسعة النطاق من جانب القومويِّين الثقافيِّين المدافعين عن أخلاق الأدب الآيرلندي المبكر وأسلوبه الرفيع. انظرْ O'Leary 1994:223ff.; Kiberd 46: 1995:145.

واتهامات **أتكينسون** مثال متأخر فى آيرلند للخطاب الكولونيالى النمطى الذى يعزز أيضا الحكم الكولونيالى، وهى منسجمة مع المواقف فى كل مكان آخر فى الإمبراطورية البريطانية. انظرْ، على سبيل المثال، Niranjana 1992:ch. 1 and Said 1978. وتضع هذه المناظرة ضغطا شديدًا على المترجمين القومويِّين اللاحقين لكى يُنتجوا نصوصا تتفق مع المقاييس الفيكتورية والدفاع القوموى عن الأدب المبكر.

٢١: قارنْ Van den Broeck 1993:49ff. ومن الجلى أن التحوُّل من النكتة إلى الإعلان يشكل على الأقلّ تحوُّلا فى فعل الكلام وبالتالى النوع الأدبى للأداء.

٢٢: يناقش **إيڤين-زوهار** (Even-Zohar 1990, 1978) كيف أن اعتبارات الهيبة تؤثر فى انتقال المادة بين الأنساق الأدبية، وأثبت أن المادة يتمّ نقلها على الأرجح من ثقافة رفيعة إلى ثقافة أدنى هيبة.

٢٣: كان لدى **أرنولد** معرفة طفيفة جدا بالأدب الكلتى، ولهذا فإنه لا أهمية كبيرة لمناقشة جوهر حُجَجِه هنا. انظرْ L. P. Curtis 1968:ch. 3 esp. 4 للاطلاع على المناقشة التى فحواها أن مقال أرنولد يدور فى الواقع حول الطابع القومى أكثر من الأدب؛ قارنْ Kiberd 1995:30-32.

وربما كان **أرنولد** مدينا بأفكاره بشأن الأدب الكلتى لـ **شارلوت بروك** التى ميَّزت أيضا عنصر كآبة فى الأدب الآيرلندى، أرجعتْه بوطنية إلى المعاناة التى سبَّبها الاضطهاد الإنجليزى Brooke [1789] 1970:vi 189, 233ff., 237.

٢٤: **ييتس**، على سبيل المثال، يؤيِّد **أرنولد** من الناحية الأساسية (قارنْ Kiberd 1995:318). غير أنه كانت هناك أصوات معارضة؛ انظرْ، على سبيل المثال، استشهادات فى M. Tymoczko 1994b:266-67, 294, 298, 308-11.

وتوضِّح [ماهاسوِيتا] سينجوپتا (١٩٩٥:١٦٢) [Mahasweta] Sengupta أن الخطابات الكولونيالية تقوم بتعريف شعب بطُرُق تُسَهِّل احتواء الشعب المستعمَر كولونياليًّا، وهى تصوِّر كيف عانى كتّاب ومترجمون لاحقون صعوبة عبور أو تفنيد هذه الحدود المعترف بشرعيتها للخطاب المتعلق بثقافة الشعب المستعمَر كولونياليًّا. وكانت هذه العوامل مؤثرة فى صياغات **أرنولد** بشأن الأدب الكلتى وفى تأثير آراء **أرنولد** وتصوُّراته وتمثيلاته اللاحقة بشأن الأدب والثقافة الآيرلنديَّيْن.

٢٥: يتجاوز بحثٌ كامل عن شخصية آيرلندى المسرح والقوالب الجاهزة الإنجليزية عن الآيرلنديِّين والثقافة الآيرلندية نطاق هذه المناقشة هنا. انظرْ Cave 1991; Duggan [1937] 1969:esp.279-96; Hunt 1979:3-5; Kiberd 1980; and Waters1984:1-57. ويؤكد **كينسيلا** (Kinsella 1995:127-29) أن هذه الشخصية تستمرّ بعناد إلى الوقت الحاضر، حيث ما تزال تسود بعض أوجه إنتاج وتلقِّى الأدب الآيرلندى. وفى *Alice's Adventures in Wonderland [مغامرات أليس فى بلاد العجائب]* يمثل پات Pat بستانى الأرنب الأبيض طبعة أطفال لهذا النمط من الشخصية.

٢٦: عن مفاهيم القرن التاسع عشر عن العنصر (العِرْق)، والعنصرية، والنزعة الكلتية، ومكوِّنات عنصرية أخرى للنزعة القومية الآيرلندية، انظرْ L. P. Curtis 1968, 1971.

٢٧: هذه الأحاسيس تنفخ الحياة فى سِجِلّ الترجمة منذ زمن **شارلوت بروك** المبكر. وفى تعليقات وإشارات تمهيدية، تشدِّد **بروك** على تهذيب ورهافة الآيرلنديِّين القدامى، ونبْلهم وبطولتهم، وشرفهم الرفيع والسامى فى النصوص أيضا، مُعْتَنِيَةً بالردّ على التحيُّزات الإنجليزية أينما أمكن.

٢٨: للاطلاع على عرض أكثر تفصيلا لما يلى هذا، انظرْ M. Tymoczko 1986-87.

٢٩: يقوم أوليارى (O'Leary 1994:240ff.) أيضا بتوثيق نقطة التفاعل interface في ترجمات الـ "ساجا" sagas الفكاهية المبكرة إلى الآيرلندية الحديثة. والمحتوى متأثر، كما هو الحال على سبيل المثال عندما يتمّ تغيير وقائع العُرْى، وتشمل التقنيات النصِّية والتعتيم عن طريق "الإطناب الخالص". وهو يلاحظ أنه جرى تحويل "ساجا" مبكرة من سخرية متزندقة مطبوعة بطابع رابليه إلى حكاية رمزية أخلاقية فيكتورية (O'Leary 1994:241n. 64).

٣٠: مثل هذا الإضفاء للطابع التاريخى على الـ "ساجا" أيضا خَدَمَ الأچندة القومية فى تأسيس تاريخ قبل كولونيالى لآيرلندا ومقارنات مع الأعراف الغاليَّة Gaulish قامت بترسيخ الطابع العتيق للأدب الآيرلندى القديم.

٣١: قارنْ Ferguson 1897:142: "على قُرّاء *'توينْ بو كولينيى'*، كما توجد الآن، أنْ يأسفوا على طِلاء الكثير من المادة البطولية والمُشْجية بإسرافات وإطنابات طنانة، ومن الواضح أنها إضافات من ناسخين لاحقين". انظرْ أيضا الحديث المقتبَس فى O'Leary 1994:235. ولا تقتصر محاولة التقليل من أهمية عناصر غير مُرِيحة لنصٍّ على ترجمات أو طبعات الأدب الآيرلندى؛ انظرْ مناقشة **[جايوس ڤاليريوس] كاتالُّوس** [Gaius Valerius] Catallus فى Venuti 1995:81ff.

٣٢: بالفعل تمّ فى أربعينيات القرن العشرين حظر ترجمة *The Midnight Court* */محكمة منتصف الليل/*، لـ **ميريمان** [نص بالآيرلندية من تأليف **برايان ميريمان** Brian Merriman فى 1780 -المترجم]، على حين أن الأصل الآيرلندى غير المحتشم أكثر من الترجمة ظل متوفِّرًا (Kiberd 1995:182).

٣٣: نوقشتْ صعوبات إنتاج ترجمات تتحدَّى الصورة القائمة لعمل من الأعمال فــي Lefevere 1992a:95-97; Bassnett abd Lefevere 1990:1-2; Nida 1964:26ff.

٣٤: عن تاريخ الرقابة فى آيرلندا انظرْ M. Adams 1968; Carlson 1990.

٣٥: ما تزال الكوميديا جانبا من جوانب الأدب المبكر قلَّمــا تجــرى مناقشته؛ وضمن الإطار المعرفى القوموى، تُعتبر فكاهة النصوص القديمــة من حيث الجوهر منطقة محرَّمة.

٣٦: يؤكد [ويد] تارزيا (١٩٩٣) Tarzia [Wade] أن الحكايات الفكاهية تقوم، بين أشياء أخرى، بتوصيل أنماط سلبية للسلوك، وتعمل على هذا النحو كحكايات تحذيرية.

٣٧: تُسْهِم الشفافية كإستراتيجية للترجمة فى حذف العناصر الاستبطانية فى النصوص المصدر (Godard 1990:91). وعلى هذا تغدو هذه العناصــر الفكاهية فى الأدب الآيرلندى المبكر معرَّضة للخطر بصورة مضاعفة فــى مثل هذه الترجمات، بقدرِ ما تكون الكوميديا اســتبطانية وكــذلك معاكــسة للمعايير الأدبية السائدة للُغة الإنجليزية فيما يتعلق بالحكاية البطولية.

٣٨: للاطلاع على الحُجَّة القائلة بأن جويس أيضا "يُتَــرْجِم" أســاليب الأدب الآيرلندى المبكر، بما فى ذلك وعيه المزدوِج فى ذلــك الأدب بِــشأن الفكاهة، إلى خطاب حداثى، انظرْ M. Tymoczko 1994b. ويُعتبر كلٌّ مــن كلارك و كينسيلا كمترجمِيْن وريثيْن للأساليب السردية عند جويس. وتوجــد أمثلة على ترجمة كلارك للمادة الفكاهية والصريحة جنسيًا فــى Phallomeda [فالوميدا/ الـ داجذا] و The Healing of the Mis [مُداواة ميس]. والأول إعداد للقطعة التى نُوقشتْ فى الفصل ٤ حيث يحاول الـ داجذا أنْ يضاجع بعــد أنْ أكل المِرْجَل الضخم من العصيدة؛ وبصورة لها دلالتها يغيِّر كلارك المــرأة

إلى إلهة إغريقية، مُخفِيًا المصدر الآيرلندى لمادَّته، وربما لكى يتحاشى الصراع مع النزعة القومية الآيرلندية. للاطلاع على المصدر الآيرلندى لـ "مُداواة ميس" انظرْ Ó Cuív 1954.

ويؤكد لويد (Lloyd 1993:108-9) أن الپاروديا تطرح مشكلات خاصة على النزعة القومية بسبب اتجاهها إلى عرض تعددية للأصوات وإلى زعزعة استقرار الخطابات، حيث تهدف النزعة القومية إلى صوت مونولوچى monologic وخطابات مستقرّة. وبالتالى فإنه كان لا مناص من أنْ يجد القومويون نصوصا آيرلندية مبكرة مثل *The Vision of Mac Conglinne* [رؤيا ماك كُونْجلينه] مُزْعجة بصورة خاصة. وقد قام كلارك بإعداد هذه الحكاية كمسرحية بعنوان *"The Son of Learning"*.

٣٩: لا بد أن موقف كينسيلا المطبوع بطابع تصفية الاستعمار الكولونيالى تجاه الأدب قد جعله مُقاوِما لكثير من القيود التى كبحتْ مترجمين قوميِّين أسبق.

٤٠: رغم أن مناقشة تامة لهذه القضية ليست ممكنة فى هذا السياق، تتمثل صعوبة رئيسية يواجهها فى كثير من الأحيان كتّاب ومترجمون فى سياق ما بعد كولونيالى فى أن صناعة النشر يسيطر عليها المستعمِرون الكولونياليون. وكان كتّاب الإحياء الآيرلندى صُرحاء بشأن هذه المشكلة، غير أن الكتاب والمترجمين الآيرلنديِّين لم يكنِ أمامهم فى كثير من الأحيان أى خيار سوى النظر إلى لندن كناشر. ويتجلّى الافتقار إلى صناعة نشر آيرلندية مستقلة، على سبيل المثال، فى واقعِ أن معظم ترجمات ت.ب.ك التى نوقشتْ فى الفصليْن ٢ و ٣ أعلاه نُشرتْ فى لندن. وفى موقف كهذا، لا يمكن ببساطة الاستخفاف بالمعايير السائدة للمستعمرين الكولونياليِّين أو تجاهُلها، كما يكون تنفيذ إستراتيچيات ترجمة مقاومة أصعب مما يمكن أن تكون على مؤسسة نشر ذات تعاطف رئيسى تجاه ثقافة الشعب المستعمَر

كولونياليًا. وليس من المصادفة أن ترجمات **كينسيلا** المطبوعة بطابع تصفية الكولونيالية نُشرتْ في البداية في دبلن في دار نشر دولمـــين Dolmen Press التي تميَّزتْ بسياستها المتمثلة في "ملء الثغــرات فـــي النــشر الآيرلنــدي" Kinsella 1995:109.

٤١: انظرْ أيضا، على سبيل المثال، Mitter 1987:9-15, 26، ومصادر أخرى استشهدنا بها.

٤٢: يُوجد استثناء في Eoyang 1993:chs. 12-13. ويناقش **إيويانج** مـــا يسمِّيه "الأُطُر المعرفية للفرضيات" التي تميِّز بين الثقافتيْن الصينية والغربية. غير أنه لا يقترح مقاربات نظرية أو عملية لترجمة هذه الاختلافـــات فـــي الإطار المعرفي الثقافي. انظرْ أيضاDingwaney and Maier 1995:31,33.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

أسماء كلب الصيد

أفولابل[٣٨]

يعنى الاسم شيئا ما. الخصال المرغوبة فى ابن طفل، وحتى ابنة طفلة؛ وحتى الأشباح التى أطلقت عليك اسمك توقعت فضيلة، ما دام كل اسم إنما هو نعمة.

وما دمتُ أتذكر الآن الأمل الذى كنتُ أكنّه لك عندما كنتَ طفلا. ما لم يكن الصوت يعنى لا شىء. عندئذ ستكون أنتَ لا شىء.

ديريك والكوت: *أوميروس*

Derek Walcott, *Omeros*

كانت معرفة **أوجريدى** الخاصة [بالنصوص الآيرلندية] ... مشتقة ... وكان حتى غير مُدرِك للطريقة التى يجب نُطْق اسم Cuchulain بها. وقد صحّح ... **باتريك بيرس** نُطْق **أوجريدى** عندما نطق الاسم بالإحساس الإنجليزى المباشر باعتباره Cuch-ul-ane كوتْشْ–أولْ–آنْ، وأخبره أن النطق السليم هو Coo-hu-lin [**كوهولين**]. أربك الاكتشاف **أوجريدى**، وبعد وقفة طويلة أخبر **بيرس** بأنه كان سيؤلف كتابا مختلفا تماما لو أنه علِمَ الصوت الصحيح للاسم.

38: أفولابل AFOLABLE : اسم سلف أخيل فى الإلياذة–المترجم.

دنيس جُـــوبين: *إدوارد مـــارتن والإحيـــاء الآيرلندي*

Denis Gowyinn, *Edward Martyn and the Irish Revival*

يوجد أحد الأوصاف الأكثر كآبة ومرارة للـــصلة بـــين الإمبرياليـــة والتسمية فى مسرحية **برايان فريل** Brian Fiel: *Translations [ترجمـــات]*، التى قدَّمتْها على المسرح للمرة الأولى فـــى ديـــرّى Derry، فـــى آيرلنـــدا الشمالية، فرقة فيلد داى Field Day المسرحية فى ١٩٨٠، كجزء من الـــزخم الثقافى المرتبط بالاضطرابات فى آيرلندا الشمالية. ويقدِّم **فريل** وصفًا قويًّـــا وبليغًا للخسارة الثقافية الناتجة عن ترجمة الأسماء –خاصةً أسماء الأماكن فى المسرحية– من الآيرلندية إلى الإنجليزية. وتتعلق المسرحية بعمليات مصلحة مسح الأراضى Ordnance Survey التى عليهـــا أن ترســـم خـــرائط دقيقـــة للأراضى المعنية وأن ترى ما إذا كانت أسماء الأماكن الآيرلنديـــة "ســـليمة" و"موحَّدة قياسيًّا"، أى ذات طابع إنجليزى (Friel 1981:32). ويعانى قائم مقام إنجليزى يُوكَل إليه باختيار أسماء الأماكن الإنجليزية من وخزات الـــضمير: "إنه طرْد للأنواع ... إن شيئا ما يتآكل" (Friel 1981:43). ذلك "الشىء ما"، التاريخ الذى يحوِّل الجغرافيا إلى طوبوجرافيا، الذى يُحِيل منظـــرًا طبيعيًّـــا مُقْمِرًا إلى مَوْطن راسخ فى الزمان والتراث للكائنات البشرية، يجرى محوه فى الكتابة مع تغيير كل اسم، ويجرى كذلك طمس الفونولوچيـــا الآيرلنديـــة والمحتوى الدلالى (السيمانطيقى) (Friel 1981:43-44).

وتقدِّم المسرحية مشهدا رئيسيا للاستيلاء ونزع الملْكيـــة الكولونيـــاليِّيْن. وكما يلاحظ **إيريك تشيفتز** (Chefitz 1993:72)، كان جـــزءٌ مـــن المـــشروع الإمبريالى الغربى يتمثل فى إعادة تسمية الشعوب والأماكن التى يجرى فتحها. وواقع أن إعادة التسمية الكولونيالية هذه لآيرلندا كانت ما تزال ناقـــصة فـــى

القرن التاسع عشر -بعد الفتح النورماندى بأكثر من ستة قرون- إنما يعود فضله إلى مقاومة الآيرلنديين وحيوية ومرونة الثقافة الآيرلندية. وعن طريق الإتيان بهذه القضايا إلى الصدارة، أسهم فريل فى تحقيق فَهْم أكبر لحقيقة أن النظرية ما بعد الكولونيالية تتلاءم مع آيرلندا. وعلاوة على هذا، عززتْ المسرحية وَعْيًا بالاختلافات فى تسمية الممارسات بين الثقافات وأهمية الأسماء ذاتها لهوية كل من الأفراد وشعب من الشعوب. والحقيقة أن مسرحية *"ترجمات"* تتبنى بعض الاهتمامات الرئيسية للعصبة الجيلية Gaelic league عند بداية القرن العشرين. وكانت العصبة الجيلية ومجموعات قومية أخرى قد احتجَّتْ على محو أسماء الأماكن الآيرلندية. وبعد العرض المسرحى لأنواع متباينة من الأحداث، فقد نجحتْ فى نهاية المطاف فى بدء سياسة عامة فى آيرلندا انتهت إلى علامات ثنائية اللغة لأسماء الأماكن، بما فى ذلك الطرق والشوارع، بالإضافة إلى نظام بريدى ثنائى اللغة. وعلاوة على هذا فإنه منذ تأسيس العصبة الجيلية، تمثَّلَ عُرْف واسع النطاق بالنسبة للأفراد فى أن يتخذوا الأشكال الآيرلندية والإنجليزية على السواء لأسمائهم الشخصية.

وتحظى القضايا التى يطرحها فريل بالتعاطف بين المترجمين والقراء العاديين على السواء. وهناك نزوع واسع النطاق إلى أن يجرى نقل الأسماء دون تغيير فى إعادات كتابة النصوص (قارنْ Franco Aixelá 1996). حقا قد يتطلع مترجم ساذج أو قليل الخبرة -خاصةً عندما يكون مترجما لُغَتُهُ الأولى هى الإنجليزية- إلى أسماء الأعلام فى أحد النصوص باعتبار أنها جُزُر للراحة -قِطَع قصيرة غير إشكالية ينبغى تَركها دون أن تُمَسّ بدون أى جهد لإبداع النسيج اللغوى الجديد- مترجَمَةً translated بمعنى النقل عبر الفجوة اللغوية دون تغيير، مثلما يتمّ نقل translate آثار قديس من مثوًى إلى آخر. على أن مثل هذه العملية أقرب إلى مفهوم التحويل transference عند ج. سى. كاتفورد، هذا المفهوم الذى يقوم بتعريفه على أنه "عملية تكون فيها

لنص اللغة الهدف TL، أو بالأحرى أجزاء من نص اللغة الهدف، قِيَم مقدَّمة فى اللغة المصدر SL: بكلمات أخرى، تكون لـه معـانى اللغـة المـصدر (Catford 1965:43)، أكثر من *الترجمة بوصفها كذلك* التى تقتضى أن تحُـلّ محلّ المادة النصية فى لغة (اللغة المصدر) المادة النصية المعادلة لها فى لغة أخرى (اللغة الهدف)" (Catford 1965:20)[١].

والواقع أن الأسماء تكون كثيفة بالمعلومات، وإنْ بمعنـى أن نظريـة المعلومات تستعمل الكلمة: حتى عندما تكون الأسماء لا معنى لهـا بمعنـى دلالى، فإنها لا تكون مدعمة بالإطنابات العادية للُغة، وتكون بالتالى شـواهد معلومات بالمعنى التقنى لعدم القابلية للتنبؤ. وقد تكون هذه وظيفة من وظائف الألقاب والأسماء العائلية الصِّيَغِيَّة formulaic فـى النـصوص الهوميريـة وملاحم شفاهية أخرى: لإضافة الإطناب إلى الأسماء وبالتالى قابلية التنبؤ فى الأداء الشفاهي[٢]. ولكنْ نادرا ما تقوم الأسماء بتوصيل معلومات بمثل هـذه الطريقة المجردة وحدها: بصورة أكثر نموذجية تكون الأسماء غنية بالمعنى الدلالى (السيمانطيقى) والعلاماتى (السيميوطيقى) . ولا يقتصر الأمر علـى أن الأسماء فى ثقافات كثيرة لها معنى معجمـى، إنهـا وظيفـة كعلامـات سوسيو–لغوية، تدلّ على القرابة القبلية والعائلية؛ النوع والطبقـة؛ الهويـة العرقية، والإثنية، والقومية، والدينية؛ وما شابه ذلك. إنهـا دوالّ signifiers مكثفة، علامات للأبنية الأساسية للمجتمعات البشرية. وبالتالى فإن الأسـماء تكون فى كثير من الأحيان بين العناصر العلاماتية لنص والتى يكـون مـن الأكثر إلحاحا نقلها وتكون فى الوقت نفسه الأكثر إشكالية علـى الترجمـة، جزئيا لأن مغزاها العلاماتى يكون فى كثير من الأحيان نوعيًّا من الناحيـة الثقافية ومعتمدا على أُطُر معرفية paradigms ثقافية. وهنا تكـون نظريـة الترجمة عونا للمترجم فى إضاءة بعض الاعتبارات التـى لا منـاص مـن مواجهتها فى ممارسة الترجمة. وفى الوقت نفسه، كما تُبَيِّن الأمثلة أدناه من

الأدب الآيرلندى، توجد فجوات فى نظرية الترجمة فيما يتعلق بترجمة أسماء الأعلام، يمكن أن تشير إليها ممارسة الترجمة. وكما سيغدو واضحا فإن صعوبات ترجمة الأسماء ترتبط بتعقيد ترجمة النماذج الثقافية التى استكشفناها فى الفصول الثلاثة السابقة(٣).

ويُعرّف **چون لايونز** John Lyons الأسماء على أنها "ألفاظ تُحِيل إلى أفراد" (Lyons 1977:148). وتُؤخذ فى الاعتبار أساسًا عادةً أصواتُ اسمٍ وليس المعانى الدلالية لاسمٍ(٤). أى أن اسم مَلِك "ألستر" يتمثل فى التتابُع الصوتى /kouxoβəρ/ بتمثيلها بالكلمة الآيرلندية القديمة المكتوبة هكذا Conchobor [كونهوڤور]، بدلا من تعبير "dog-lover" [مُحِبّ الكلب]، الذى يمثل المعنى الدلالى للاسم. وينتج عن هذا أن اعتبارا رئيسيا فى ترجمة أسماء الأعلام يتمثل فى الفونولوچيا، وهذا جانب من الترجمة ناقشه بصورة مفيدة لغويون مثل **كاتفورد** (Catford 1965). وهذه النظرة القائلة بأسبقية التتابُع الصوتى فى تعريف اسمٍ تنسجم مع النظرة الفلسفية القائلة بأن أسماء الأعلام إنما هى ألقاب labels تومِئ إلى إحالة reference، هذه النظرة التى قدَّمها **چون ستيوارت ميل** John Stuart Mill وقام بإضفاء الترابط والاتساق عليها مؤخرا **سول كريپكه** وآخرون(٥). ووفقا لهذه النظرة تكون للأسماء إحالة ولكنْ لا يكون لها معنى وهى ليست سوى دوالّ عشوائية(٦).

وتتمثل سمة جوهرية للُّغات فى أن لها مجموعات صوتية مختلفة، ليس فقط صوتيات phonetics مختلفة بل، وهذا هو الأهم، أبنية فونيمية phonemics مختلفة، ومن هنا فإن أصواتًا وتتابُعات صوتية sound sequences لإحدى اللغات لا توجد دائما فى لغة أخرى، وتتباين الأصوات ذات الدلالة على نطاق واسع بين اللغات. ولا توجد مجموعة من الكلمات تكون الاختلافات الفونولوچية بين اللغات أهمّ بالنسبة لها فى الترجمة من أسماء الأعلام. وإذا كان *الاسم name* ذاته هو بحكم التعريف تتابُع صوتى

وإذا كان التتابُع الصوتى لاسمٍ لا يوجد كنموذج صوتى phonetic عادى تحدِّده بدقة تبايُنات مماثلة فى المجموعة الصوتية للغة المتلقية، فإن مترجمًا ما سيجد نفسه فى مواجهة مفارقة لا يمكن اختزالها [أو تبسيطها]: أى تكييف فونولوچى لاسمٍ سوف يساوى خلق اسمٍ آخر، غير أن أى احتفاظ بالاسم–كـ–تتابُع–صوتى name-as-sound-sequence سيكون فشلا للترجمة.

وفى مواجهة مثل هذه المعضلة، يكون لدى أى مترجمٍ عددٌ من البدائل الصعبة ليختار منها. يوجد، بالطبع، الاستقطاب المتمثل فى الذهاب بالجمهور إلى النص (بالاحتفاظ بالاسم كتتابُع فونولوچى أجنبى ربما بتمثيل هجائى [إملائى] أجنبى أو دليل للنطق الأجنبى) ، أو الذهاب بالنص إلى الجمهور (بتكييف الاسم بطريقة ما ليتلاءم مع السياق الفونولوچى، والهجائى، والسوسيو–لغوى للجمهور). ويحدث البديل الأخير، على سبيل المثال، عندما توجد نظائر تقليدية للأسماء عبر الحدود اللغوية والثقافية: Londres [لوندرة] مقابل London [لندن]، James [چيمس] مقابل Jacques [چاك]، وهكذا وهكذا إلخ (٧). وكبديلٍ، يمكن تكييف التتابُع الصوتى مع المعايير الفونولوچية للجمهور المتلقى، وهذه إستراتيچية يتبناها **كاتفورد** الذى يناقش المبادئ التى قد تحكم مثل هذه الترجمة الفونولوچية، التى تحلّ فيها محلّ صوتيات (فونولوچيا) اللغة المصدر SL لنص ما الصوتيات (الفونولوچيا) التى تناظرها فى اللغة الهدف TL" (Catford 1965:56). ومثل هذه الترجمة الفونولوچية للأسماء تقتضى خلق أسماءٍ جديدة يمكن النظر إليها باعتبارها النظائر الفونولوچية الأقرب فى لغة متلقّية (Catford 1965:56-61)(٨): وفى معرض بحثه لترجمة الأسماء، يطرح **نيدا** أيضا مسائل الكتابة الصوتية transliteration ويناقش مشكلات الهجاء orthography (الإملاء)؛ وقد توحى اعتبارات كهذه، على سبيل المثال، باسمِ Krayth مقابل Christ عند [إثنية] الشلوك Shilluk (Nida 1964:193-95, 233-34).

وهناك قضايا عديدة لا مناص من أن يواجهها المترجم الذى يتبنى الإستراتيجية البديلة المتمثلة فى الذهاب بالجمهور إلى النص. وبصرف النظر عن مشكلات نوعية تتعلق بالعادات الهجائية (الإملائية) المتبعة، تتعدد المشكلات العملية مع استيراد الأسماء دون تغيير (عندما تَرِدُ بنفس الألفباء المستعمل فى النص المتلقِّى) أو مع الكتابة الصوتية (عندما تَرِدُ بألفباء مختلف). فأوَّلا، تختلف الثقافات اختلافا كبيرا من حيث تقبُّلها للكلمات ذات الأصوات الأجنبية (Nida 1964:244)؛ وبالفعل توجد فى بعض الثقافات مقاومة خاصة للأسماء الأجنبية. وتَرِدُ على البال الحالة الشهيرة الخاصة بإيطاليا الفاشية: لأن الأسماء الأجنبية لم تكن مقبولة فى ذلك الحين، كان يجرى تطبيع الأسماء فى الترجمات الإيطالية لأعمال أدبية أجنبية خلال العهد الفاشى لتتكيَّف مع المجموعة التراثية repertory الإيطالية للأسماء. وقد توجد، ربما بصورة أكثر دلالة، مشكلات تتعلق بشحنة المعلومات فى إستراتيجية استيراد الأسماء دون تغيير فى الترجمة. وهكذا، على سبيل المثال، فإن وجود أسماء كثيرة غير مألوفة، ووفرةٍ من التتابُعات الفونولوچية غير المعتادة، أو حتى التهجئات النادرة فى الترجمة، تجلب معها خطر الشحنة الزائدة للمعلومات المنقولة وقد تؤدى إلى اختلال توازن شحنة معلومات النص بكامله. وعلاوة على هذا، فلأن أسماء الأعلام تميِّز مراجع دلالية referents فريدة (أفراد، قبائل، أماكن، وهكذا وهكذا)، فإن الوظيفة المرجِعية referential للأسماء تفترض مسبَّقا قدْرا من قابلية التعرُّف وقابلية التذكُّر. ولهذا فإن أسماء الأعلام، إلى جانب عملها كألقاب وامتلاكها محتوى دلاليًا ووظائف علاماتية، لا بد أن تكون بطريقة قابلة للتذكُّر بحيث تؤدى وظيفتها كمؤشرات لأشياء فريدة (أى الشخص، أو الشخصية الأدبية، أو المكان الذى تجرى تسميته). ولكى يؤدى اسمٌ هذه الوظيفة فإنه هو ذاته يجب أن يكون له تميُّز ما أو طابع فريدٌ ما، ومن السهل أن نرى أن قابلية التذكُّر يمكن أن تعرِّضها للخطر ترجمات أو تحويلات بعينها فى اللغة المتلقِّية.

وعلى وجه الخصوص فعندما تكون شحنة المعلومات فى ترجمة ما مرتفعة بسبب الإتيان بأسماء كثيرة ذات فونولوچيا و/أو تهجئة أجنبية غير معتادة، يصير هذان الجانبان للتسمية -قابلية التعرُّف وقابلية التذكُّر- قابليْن للتسوية: يغدو من الصعب على الجمهور المتلقِّى أن "يحتفظ بالأسماء مباشرة" فى الأعمال الأدبية والمواد التاريخية على السواء(٩).

كذلك فإن إستراتيچية الإتيان بالأسماء دون تغيير فى الترجمة تأتى معها بمشكلة فلسفية. فإذا كان المترجم ينقل ببساطة اسمًا من نص مصدر بدون مواجهة مشكلات تكييف أى من الفونولوچيا أو الإملاء -داعيا بصورة ضمنية على هذا النحو إلى دمج الاسم فى معايير اللغة/الثقافة المتلقِّية للفونولوچيا والإملاء- فهل سيظلّ الاسم الناتج فى الترجمة هو *الاسم نفسه*. من المؤكد أنه ليس التتابُع الصوتى نفسه إذا كان ينبغى نُطْقُهُ باستعمال فونولوچيا الثقافة المتلقِّية وفكّ شفرته وفقا لقواعد لإملاء اللغة المتلقِّية، وكان التتابُع الصوتى (وليس المعنى الدلالى) هو ما تمّ تحديده بصورة أسبق باعتباره الاسم (اللقب). ويجرى توضيح هذه القضية باسم زوجة **كو هولين**. واسمها الآيرلندى هو Emer وتنْطق /eɪʌ'əp/ [آيڤِر]؛ وفى أعمال **ييتس** يكون المقصود بنفس التهجئة /imṛ/ [إيمِر] (١٠). فكيف ينبغى أن نفهم هذا التباعد؟ ويبدو "اللقبان" متشابهيْن، غير أنه بالنظر إلى النطقيْن المتمايزيْن، هل يمكن أن نقول إنهما الاسم ذاته؟ ومن المهم هنا أن نأخذ بجدية المقدمة المنطقية المتمثّلة فى أن الصوت sound هو المعيار الرئيسى لاسم من الأسماء، حتى لا نعود إلى المعايير البصرية المرتبطة بمعرفة القراءة والكتابة، هذه المعايير التى تفشل فى تفسير التسمية فى معظم ثقافات العالم والتى هى نفسها إمبريالية(١١).

وتظل هناك جوانب فونولوچية أخرى جديرة بالذكر لنقْل الأسماء. وواقع أن الأسماء يمكن أن تكون لها معانٍ متضاربة عندما يجرى مجرد تحويلها، جرت مناقشته فى سياقات كثيرة. ويقدِّم نيدا، على سبيل المثال،

حالة كلمة Messiah، التى تعنى عند كتابتها صوتيًا بطريقة: "death's hand" [يدُ الموت]، و *Lord [الربّ]*، والتى تكون فى حالة المفعول فى لغة كويتشوا Quechua البوليفية (*Aputa*) قريبة بصورة مقبولة من الكلمة الإسبانية *puta*، أى "whore" [عاهرة] (Nida 1964: 233,215). وأشهر هذه الأمثلة فى تاريخ ترجمة الأدب الأوروبى القروسطى حالة العرّاف الويلزى Myrdin الذى تغيَّر اسمه فى ترجمة **چيفرى أوف مونماوث** فى القرن الثالث عشر إلى Merlinus، من المفترض بسبب التداعيات الدلالية الإشكالية التى قدّمها الاسم الويلزى لجمهور **چيفرى** الفرنسى النورماندى من خلال التجانس الصوتى homophony مع كلمة merde (قارنْ Bromwich 1961:472 n.1)[١٢].

هذه بعض الاهتمامات المرتبطة بترجمة الأسماء الماثلة وراء تاريخ ترجمة أسماء الأعلام فى ترجمات النصوص الآيرلندية إلى الإنجليزية خلال المائتى عام الأخيرة[١٣]. والحقيقة أن الكثير من محاولات التوصل إلى حلول والتى قد يميل المرء إلى رفضها باعتبارها متطرفة تستجيب لاعتبارات جادّة بالنسبة لنظرية وممارسة الترجمة. وهكذا، على سبيل المثال، انتهت بعض ترجمات القرن التاسع عشر للأسماء الآيرلندية إلى تشويهات أساسية لتهجئات الأسماء الآيرلندية نتيجةً لمحاولة لتوضيح النطق الآيرلندى للأسماء للناطقين بالإنجليزية، أى للاحتفاظ بنفس التتابُع الصوتى، تعريفنا الأولى لكلمة *name* [اسم]. وعندما يستبدل **ستانديش أوجريدى** بالأسماء: *Cimbáeth*، *Lóegaire*، *Búadach*، *Eochaid*، فى مصادره الآيرلندية المبكرة هذه الأسماء التى تبدو شاذة: *Kimby*، *Leairey*، *Bewda*، *Yeoha*، على الترتيب[١٤]، فإنه يحاول أن يجد ترجمة ضمن پارامترات parameters الفونولوچيا والتهجئة الإنجليزيتيْن فى القرن التاسع عشر للأسماء الآيرلندية فى القصص التى يعيد حكايتها، ترجمة سوف تحتفظ بتتابُع صوتى مماثل للتتابُع الصوتى للنطق الآيرلندى. ومع أن حلوله تبدو فظة بالمعايير

المعاصرة فإنه يصارع مشكلات شحنة المعلومات، وقابلية التذكر، والترجمة الفونولوچية، ومعنى الأسماء ذاته. وسيكون استكشاف أكثر تفصيلية لهذه المحاولات لترجمة الأسماء الآيرلندية مفيدا.

وترجمة الأسماء الآيرلندية، خاصةً الأسماء في النصوص الآيرلندية المبكرة، صعبة جزئيًا بسبب الاختلافات الفونولوچية بين الإنجليزية الحديثة والآيرلندية القديمة. وكان للآيرلندية القديمة ٤٦ فونيما [وحدة صوتية] من الفونيمات الصامتة و ١٨ فونيما من فونيمات الحركة (انظرْ الملحق ج)(١٥). وعندما كتب الآيرلنديون لغتهم في مرحلة اللغة الآيرلندية القديمة، فإن تمثيل المجموعة الضخمة من الأصوات بصورة غامضة بالألفباء الروماني لم يكن بالمهمة العادية، ولا غرابة في أن التهجئة الآيرلندية المبكرة معقدة كنتيجة منطقية لذلك(١٦). ولا تمثل الآيرلندية القديمة بحال من الأحوال مثالا متطرفا بين اللغات الطبيعية في حجم مجموعتها الصوتية(١٧)، غير أن الاختلاف مع ذلك في عدد وتنوُّع الأصوات بين الآيرلندية القديمة والإنجليزية الحديثة ضخم بما يكفي لأن يكون اعتبارا مهمًا بالنسبة لمترجم الأسماء في الأدب الآيرلندي المبكر.

وفي حالة ترجمة الأسماء الآيرلندية القديمة إلى الإنجليزية، كان هناك عامل تعقيد إضافي ينبغي أخذه في الاعتبار فيما يتعلق بفونولوچيا الأسماء. وبحلول نهاية القرن التاسع عشر، كان النظام الصوتي لأغلب لهجات الآيرلندية الحديثة قد تطور بصورة كبيرة عن نظام النصوص الأدبية القديمة، غير أن نظام التهجئة كان قد بقي محافظا تماما، فكان يعكس أشكال نطق أسبق. وفي حالات كثيرة انتهت تهجئات معقدة في الواقع إلى أن تكون لها أشكال نطق أبسط كثيرا، نتيجةً لفقدان واندماج الأصوات الاحتكاكية spirants وفونيمات آيرلندية مبكرة أخرى. فقط بعد التوحيد القياسي لإصلاحات التهجئة في الأربعينيات، تخلَّت الآيرلندية الحديثة عن إملائها المحافظ.

وعلاوة على هذا، فلأن التراث الشفاهى الحديث احتفظ بقصص عن كثيرٍ من الشخصيات فى المجموعة الأدبية الآيرلندية المبكرة، كانت هناك أشكال نُطق لأسماء شخصيات تراثية تاريخية وأدبية ينبغى بحثها، جنبا إلى جنب مع القِيَم [الصوتية] الأسبق. ورغم أن الشكل المكتوب للآيرلندية القديمة كـــان لغـــة موحَّدة قياسيًّا، لا تُبَيِّن أى آثار لهجية، كانت الاختلافات اللهجية الملحوظـــة فى اللغة الحديثة أيضا تمثل عاملا من عوامـــل تمثيـــل الأســـماء الأدبيـــة الآيرلندية فى الإنجليزية[١٨]. وتعكس إعدادات وترجمات كثيرة فـــى القـــرن التاسع عشر للأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية، مثل إعدادات وترجمات **أوجريدى** اهتماما بنقل أشكال نطق الآيرلندية الحديثة للأسماء التراثية إلـــى الإنجليزية وتوفيق أشكال النطق هذه مع المعوِّقات الهجائية الإنجليزية. على أن هذه المحاولات بدورها خلقت مشكلات.

ولأن كلّ مترجِم يتصارع مع قضايا الفونولوچيا والتهجئـــة بـــصورة منفردة، استغرق التوصُّل إلى تهجئة موحَّدة ونطق موحَّد للأسماء الآيرلندية المبكرة فترة طويلة من الوقت فى سبيل تعميمها فى الإنجليزية[١٩]. ومع أن مسألة التوحيد القياسى قد تبدو للوهلة الأولى قضية تافهة، فإنها ليست كذلك: لأن اسمًا ما يدلّ على إحالة فريدة فإن التغيُّر فى الاسم نفسه يطرح مـــسائل بشأن استقرار مرجع الدِّلالة ويدلّ على إمكانية مراجع دلالة متعـــدِّدة. وفـــى حالة أدب لم يَجْرِ إخضاعه لمعايير مكرَّسَة canonized ويسعىَ إلى الـــدخول فى هذه المعايير المكرَّسة canons للأدب العالمى، يُسَهِّل استقرار التـــسميات التعرُّف على الشخصيات الأســـطورية والـــسِّيَرِيَّة (البيوجرافيـــة)، وكـــذلك شخصيات الحكايات التراثية. ويُعِيق الافتقار إلى الاستقرار فـــى فونولوچيـــا وتهجئة الأسماء عملية قبول مثل هذا الأدب فى الترجمـــة. كمـــا أن أهميـــة استقرار التسميات فى الترجمات المرتبطة بشخصيات تاريخية بديهية بصورة مماثلة. والحقيقة أن أنماط الصعوبات فى اكتشاف تهجئات وأشـــكال نطـــق

مناسبة للأسماء فى الترجمة، والتى يوضّحها الأدب الآيرلندى المبكر، مشتركة فى تاريخ ترجمة لغات قديمة أخرى، وهى تحدُث فى ترجمات الآداب الحديثة كذلك[٢٠].

وفى حالة القصص الآيرلندية المبكرة فإن من المفارقات أن فونولوچيا وتهجئة الأسماء الآيرلندية اللتين سادتا فى المعايير الإنجليزية المكرَّسة للأدب العالمى إنما هى تهجئة وأشكال نطق و. ب. **ييتس** (المبنيَّة بدورها على تهجئة ونطق **أوجوستا جريجورى** والمترجمين والقائمين بالتطويع المبكرين)، ذلك أنه إنما من خلال تطويعات refractions refractors صار الكثير من الشخصيات والقصص معروفة على أوسع نطاق. وفى بعض الحالات دخلت الحكايات الآيرلندية بالفعل فى المعيار الأدبى المكرَّس نتيجة لتكريس تطويعات **ييتس** وليس كقِطَع أدبية مستقلة. وكان التوحيد القياسى لمعالجة **ييتس** للأسماء الآيرلندية مُفيدًا فى سبيل الإقرار والتلقِّى العالميَّيْن للقصص الآيرلندية المبكرة، غير أنه كان أيضا إشكاليًا، جزئيًا لأن الكثير من تهجئات **ييتس** وأشكال نطقه غير سليمة، أو مُضللة، أو خاطئة، أو غير مناسبة، فيما يتعلَّق بالتهجئة والفونولوچيا *الآيرلنديَّتيْن*، كما سبق فى حالة *Emer*´. وقد عمل **ييتس** كفنان، وليس كلغوى، وتعكس معالجته للأسماء، وكذلك تطويعاته المزاجية idiosyncractic للحكايات والشخصيات ذاتها، توجُّهَهُ الرئيسى بوصفه ممارسا أدبيا وليس بوصفه مترجما[٢١].

كما توضِّح الكتابات الصوتيّة transliterations للأسماء الآيرلندية فى الترجمات وإعادات الحَكْى الإنجليزية للأدب الآيرلندى المبكر أنماطا أخرى من الصعوبات الفونولوچية. ذلك أن العديد من الصوامت الآيرلندية القديمة، الأصوات الاحتكاكية spirants بصفة رئيسية، كانت قد صارت ساكنة [غير منطوقة] silent فى الآيرلندية الحديثة، وكانت المحصلّة هى أنه بالنسبة لأُذُن إنجليزية تنتهى أسماء كثيرة بالصوت [i]. وفى محاولةٍ لتمثيل أسماء كهذه،

اختار المترجمون تهجئات عديدة: على سبيل المثال، مقابل الاسم الآيرلندى القديم *Lugaid* يُعْطِى **أوجريدى** "Lewy" (O'Grady 1978-80:2.300)؛ ومقابل *Eochaid* ، و *Feidlimid*، و *Cairpre*، تترجم **هاتون** "Yohee" ، "Faylimy" "Carpy"، على الترتيب (Hutton 1907:12-13,81). غير أنه فى محاولةِ لحلّ مشكلة فونولوچية، يخلق مثل هؤلاء المترجمين مشكلة سوسيو-لغوية، بالنسبة لأسماء تنتهى بالصوت [i] كما تمثّله تهجئات إنجليزية مثل *y-*، و *ey-*، و *ie-*، و *ee-*، وهكذا إلخ، فهى متجانسة صوتيًّا homophonous مع أدوات صِيَغ التصغير diminutives فى سياق لغوى إنجليزى. والحقيقة أنه لا تهجئات ولا أصوات الأسماء التى يجرى تمثيلها بهذه الطريقة تستدعِى شخصيات فى الإنجليزية تكون بصورة نموذجية بطولية أو جديرة بالاحترام. وتبدو الأسماء حمقاء ويكون صداها الصوتى أحمق بالنسبة لإحساسٍ إنجليزى؛ إنها شاذّة من الناحيتيْن الدلالية والعلاماتية على السواء كأسماء فى الأدب البطولي(٢٢). ومن الجلى أن هذا الحلّ لمشكلة تمثيل أسماء الأعلام فى النصوص الآيرلندية المبكرة كان مُزَعْزَعًا؛ ذلك أنه كان متعارضا مع الأهداف القوموية المتصلة بترجمة القصص الآيرلندية إلى الإنجليزية فى سبيل تطوير جِسْم (مجموع) من الأدب البطولى الآيرلندى يمكن استخدامه فى أجندة النزعة القومية الثقافية. وهذا أحد الأسباب وراء واقع أن مترجمين لاحقين يحتفظون بالتهجئات القروسطية للأسماء الآيرلندية المبكرة، بدلا من استعمال تهجئات تُوحِى بأشكال النطق الحديثة.

ويُبَيِّن مَسْحٌ لمعالجة الأسماء الآيرلندية المبكرة فى الترجمات الإنجليزية فى القرنين التاسع عشر والعشرين التقارب حول تسمية مستقرَّة، بتحرُّكٍ تدريجى نحو الإتيان بتهجئات قروسطية موحَّدة قياسيًّا إلى الإنجليزية، مع بعض التعديلات المصمَّمة لتوفيق الأسماء مع المعايير الإنجليزية الإملائية والسوسيو-لغوية. ويُوجَد بالتالى، اتجاه إلى حذف العلامات

الصوتية المميِّزة diacritical marks [علامات فوق/تحت الحروف] التى تدل على أصوات حركة طويلة، وفى كثير من الأحيان تُكتب الأسماء المكوَّنة من كلمتين ككلمة واحدة (مثلا كلمة *Cú Chulainn* تُكتب *Cuchlainn*) وجزئيًا ربما بسبب تباعُد الأشكال المبكرة والحديثة للنطق الآيرلندى، بالإضافة إلى تغيُّرات فى الأسماء فى اللهجات الآيرلندية الحديثة، انتهى استعمال معيار إملائى بدلا من معيار فونولوچي إلى الانتشار(٢٣). والنتيجة، بطبيعة الحال، هى أنه فى الترجمات جرى التخلِّى عن المعيار الفونولوچى للتسمية – التعريف للاسم على أنه تتابُع صوتى وهو ما بدأنا به– لصالح معيار بصرى ذى أساس أدبي(٢٤).

وقبل أن ننتقل إلى ترجمة الجوانب الدلالية والعلاماتية لأسماء الأعلام، وبقصد هذا التطوير للأسماء فى الترجمة، لِنَقُمْ لحظة بإعادة التفكير لنسأل من جديد ماذا يعنى اسم عَلَم proper name . وفى البداية كان الاسم مفهوما على أنه تتابُع فونولوچى –لقب عشوائى من الناحية الجوهرية. ويتمثل البديل القياسى فى أن ننظر إلى اسم عَلَم على أنه وَصْف مُحدَّد، أو وَصْف مُحدَّد ناقص، وهو موقف فضَّله فلاسفة مثل **برتراند راسل** Bertrand Russell، و **جوتلوب فريجه** Gottlob Frege (انظرْ Platts 1979:133-60)(٢٥). والحقيقة أن التأويل السائد لأسماء الأعلام بوصفها ألقابا يتلاءم تماما مع استعمال التسمية الإنجليزية الحديثة ومع نظريات عامة للغة يُنظَر فيها إلى الكلمات على أنها دوالّ عشوائية، غير أن هذه النظرة بحاجة إلى إعادة مَفْصَلة فى ضوء شيوع الأسماء ذات المعانى الدلالية فى ثقافات كثيرة، وعلى وجه الخصوص المعانى الدلالية التى هى، فى الواقع، واصفات descriptors. وبالتالى فإنه فى أماكن عديدة من العالم، تُمنَح أسماء الأعلام ذات المغزى الدلالى –وهى ترمز فى كثير من الأحيان إلى بشائر الميلاد أو السمات الجسمانية المميِّزة– للأطفال؛ ويتمّ اختيار أسماء الكبار ذات المغزى الدلالى

أو منحها كجزء من طقس مرحلة فى الحياة rite of passage؛ كما أن أسماء الدَّلَع/التحبُّب bynames ذات المغزى الدلالى واسعة الانتشار[٢٦]. والشاهد المقتبَس من *أوميروس Omeros* لـ **والكوت** والذى يفتتح هذا الفصل يعكس مثل ممارسات التسمية هذه ويُصوّر الطابع المركزى للمعنى الدّلالى بالنسبة لذات مفهوم التسمية فى ثقافات كثيرة. وكانت مثل هذه السِّمات للتسمية جزءًا من الثقافة الآيرلندية المبكرة وهى منعكسة فى النصوص القروسطية الباقية، التى تقدِّم، بالتالى، أمثلة ملائمة لقضايا الترجمة التى تطرحها ممارسات من هذا النوع. وبهذا الخصوص فإن الأسماء فى الثقافة الآيرلندية المبكرة أكثر نموذجية لممارسات التسمية عبر الثقافية من الأسماء الخاصة بثقافة اللغة الإنجليزية الحديثة، التى نادرا ما يكون لها معنًى دلالى صريح[٢٧]. ولهذا فإن القضايا التى نناقشها هنا الآن يواجهها مترجمون كثيرون لنصوص من الثقافات ما بعد الكولونيالية. وينبغى أن تُصاغ ببراعة أى نظرية ترجمة (أو أى موقف فلسفى بشأن الترجمة) بحيث تفسِّر ممارسات التسمية التى هى أوسع انتشارًا من ممارسات التسمية فى ثقافات اللغة الإنجليزية المعاصرة؛ والحقيقة أن حذف الاعتبارات المتعلقة بالتسمية مثل تلك التى نُوقشت هنا سوف يعنى أن ننشىء منظورات هيمنيَّة hegemonic فى قلب نظرية الترجمة فى مكان رئيسي[٢٨].

ولنراجعْ الآن بعض ملامح البُعْد الدلالى للتسمية فى آيرلندا لكى نرى مقتضيات نظرية وممارسة الترجمة. وفى الثقافة الآيرلندية المبكرة كان يجرى فى كثير من الأحيان تقديم كلمات ذات معنًى دلالى كأسماء؛ وتنعكس ممارسات التسمية هذه فى كلٍّ من السِّجلّ التاريخى والنصوص الأدبية المبكرة حيث تتلقى الشخصيات أسماء مثل *Fergus* **(فيرييس)** [= manly strength = القوة الرجولية]، *Oengus* **(أويجاس)** [= singular strength = القوة الفريدة]. وتشمل الشخصيات الرئيسية فى "مجموعة ألستر" Fergus mac

القوة الرجولية ابن = Manly Strength son of Great Horse =] Roich الحصان العظيم]، و Muinremor mac Gerrginn =] Fat-neck son of Pointy-head = الرقبة السمينة ابن الرأس المدبَّب]. وهناك على الأقل بَطَلان رئيسيان (Cú Chulain [كو هولين] و Conal [كونال]) لكلٍّ منهما اسم مبني على الجذر cú, g. con، [= dog = كلب]، ويُسَمَّى ملك "ألستر" في القصص Conchobor (كونهوڤور) [= dog lover = مُحِبّ الكلب][٢٩]. ومثل هذه الأسماء ليست محصورة في الأدب: جرى استعمال *Fergus* و *Oengus* طوال التاريخ المسجَّل، واسم *Ólchobor* [= drink lover = مُحِبّ الشراب]، وهذا الاسم الذي يحمله عدد من الملوك الآيرلنديين المبكرين (قارنْ O'Brien 1962:720)، ليس غير نموذجي بالنسبة للأسماء المليئة دلاليًّا[٣٠].

وعلاوة على هذا، تملك بعض الشخصيات، في النصوص الأدبية، اسم ميلاد يحلّ محلّه في وقت لاحق الاسم الممنوح الذي له مغزى دلالي. وبالتالي، يصير الطفل **شايداندا** Sétanta، في قصةٍ حول مآثر الصِّبا، البطل **كو هولين** Cú Chulainn [= The Dog of Culann = كلب كولان]، بعد أن يقتل كلب حراسة الحدّاد **كولان** Culann ويوافق على أن يقف حارسًا بدلا من الكلب إلى أن يكون من الممكن تربية جَرْوٍ من أجل هذه المهمة. وبصورة مماثلة يحصل الصبي ديمْنه Demne على الاسم فينْ Finn [= The Fair One= العادل] عندما يصفه جَدُّهُ بذلك[٣١]. ومن الجلي أن مثل هذه الأسماء واصفات جزئية.

والواصفات شائعة أيضا مثل أسماء الدَّلَع للشخصيات الأدبية والشخصيات التاريخية البارزة على السواء في التراث الآيرلندي. وفي "مجموعة ألستر"، على سبيل المثال، يُسَمَّى أبرز منافسيْن لـ **كو هولين**: Cornall Cernach [= Conall The Triumphant = **كونال** المنتصر] Lóegaire Búadach [= Lóegaire the Victorious = **لويجير** المظفَّر][٣٢].

ولكثير من الشخصيات التاريخية أسماء دَلَع تدلّ على لون الشَّعْر -مثل رواذ Rúad [= the Red = الأحمر]؛ و بـانْ Bán [= the white = الأبـيض]؛ و دونْ Donn [= the Dark-Haired = ذو الشَّعْر الداكن]- غير أن أسماء الدَّلَع يتمّ استعمالها للإشارة إلى أنماط أخرى من الخصال أيـضا. وعلـى سـبيل المثال، هناك شخصيات تاريخية في القرن السابع تُسَمَّى **كونجـال كينفـودا** Congal Cennḟota [= Long-headed = الطويل الرأس]؛ و **كونالّ جـوثْبِنز** Conall Guthbind [= Sweet-voiced = الحُلْو الصَّوت]؛ وفي وقت لاحـق سُمِّي شاعر ملحمي شهير **تاج دالّ** Tagh Dall [= the Blind = الأعمـى]. وتدلّ النصوص الأدبية (وكذلك الدلائل المستمدَّة من القوانين) على أن الناس كان بوسعهم الحصول على اسم إضافي أو اسم دَلَع وصفي نتيجـة فِعْـل أو حدث، وواقع أن مثل هذا الاسم قد يكون مصدرا للعار أو الـسُّخرية لأنـه يُحْيِي ذكرى حدث مُخْزٍ محدَّد، ليس اعتبارا تافها في ثقافة ترفع مـن شـأن الشرف. وتتألَّف قصة *The Story of Mac Datho's Pig [قصة خنزير مـاك داثو]* في جانب كبيـر منهـا مـن حـوار يـروى فيـه **كيـد** Cet بطـل "كونّاهد" Connacht كيف حصل مختلف أبناء "ألستر" علـى أسـماء الـدَّلَع الخاصة بهم نتيجةً للهزيمة والعار على يديْه (انظرْ الاقتباس في الملحق ب). وتُقِرُّ القوانين بأن منح مثل أسماء الدَّلَع هذه يمكن أن يمثِّل شكلا من أشـكال الهجاء، وتحدِّد القوانين بالتفصيل غرامات على "اسم دَلَعٍ ملتصق" جائر(٣٣). وفي القصص الآيرلندية المبكرة تميزّ الشخصيات نفسها في بعض الأحيـان بأوصاف طويلة بدلا من الأسماء؛ ومن الجائز أن مثل هذه التـسمية تَعُـوق إمكانية بعض أنواع الهجاء عن طريق جعل التسمية غير مناسبة للإدراج في شكلية مُحْكَمة للإهانة الشعرية. فهل يجب التفكير في مثل هـذه الواصـفات على أنها أسماء(٣٤).

والأسماء التى نوقِشتْ إلى الآن كانت لها معانٍ دلاليةٌ عند معاصريها؛ وكانت إما ليكسيمات lexemes (وحدات معجمية) عادية أو أسماء مركبة طبيعية لكلمات عادية. فضلا عن أن لبعض الأسماء الآيرلندية المستعملة لكل من الشخصيات التاريخية البارزة والشخصيات الأدبية معانى إيتيمولوچية وليس لها معنى دلالى صريح؛ وهناك مثلان جيدان هما *Eochu* و *Eochaid*، وكلاهما مشتقّان من نفس الجذر *ech* [= horse = حصان]، وكذلك *Art* و *Arttán*، وكلاهما مشتقّان من *art* [= bear = دُبّ] (٣٥). وقد لاحظنا فى موضع سابق أن أسماء الأعلام، كمنطوقات أو كلمات، تتعرَّض لنفس التبدُّلات التعاقبية فى الفونولوچيا مثل الكلمات الأخرى. ويصدُق الشيء نفسه على المعانى الدلالية للأسماء، التى يمكن أن تتبدّل حتى تصير مُبْهَمة مع مرور الوقت. وفى العصور الوسطى، وبعد أن كان الدُّبّ قد انقرض كنوع فى آيرلندا بألفيات من السنين، هل كان للاسم *Arttán* معناه الدلالى الأصلى المتمثل فى "الدُّبّ الصغير"، أم كان لقبا مُبْهَمًا دلاليًا، أم أنه كان يدلّ على الخصال البطولية بطريقة مُعَمَّمة فى الواقع؟(٣٦). ومثل هذه الحالات مثيرة للاهتمام لأسباب فلسفية كما أن لها مقتضيات بالنسبة للترجمة كذلك(٣٧). ويميل علماء السيمانطيقا [الدلالات] semanticists إلى نَبْذ هذه الطائفة من المعانى بوصفها لا تتلاءم مع أى تحليل للأسماء، حاصرين أهميتها فى تداعيات، أو دلالات، أو معانٍ رمزية. وعلاوة على هذا فإن **لايونز** (Lyons 1977:219-23)، على سبيل المثال، يُسلِّم بأن الأسماء فى لغات حيّة كثيرة يجرى تحديدها بمقتضى معانى التعبيرات المعنية ويمكن أن تكون لها أنواع متباينة من المعانى، غير أنه يؤكد أنه لا ينتج عن هذا مع ذلك أن الأسماء لها معنى. والمعانى الإيتيمولوچية على وجه الخصوص، كما فى حالة المعانى الإيتيمولوچية لكلمات عادية، يمكن النظر إليها على أنها غير ملائمة لمعنى اسم فى تحليل تزامنى synchronic (Lyons 1977:222, 244, 516, 551, and passim). وتدلّ حالة الأسماء الآيرلندية المبكرة على أن مثل هذه المواقف

ينبغى تعديلها. والحقيقة أن ممارسات التسمية الآيرلندية تتحدَّى التمييز الأساسى الذى يرجو اللغويُّون والفلاسفة استنتاجه بين الأسماء والكلمات: إن اسمًا ما لا يصحّ على حامله. ويمكن أن يتصوَّر المرء بسهولة أن آيرلنديِّين يلتقون بأمير اسمه Ólchobor [= drink-lover = مُحِبّ الشراب/الخمر] كان من الممكن أن يتساءلوا ما إذا كان ذلك الاسم يصحّ على أمير كهذا: أى، هل كان يصحّ، فى آنٍ معًا، بمعنى طبيعى أنه أحبّ شراب الجعة وبمعنى رمزى أنه كان ملائما لأن يكون ملكًا مقدَّسًا، مُحِبًّا لشرابِ السِّيادة؟(٣٨). الواقع أنه كان يمكن أن يصير مصدرا كبيرا للسخرية والهجاء المحتمل إذا لم يكن الاسم "صحيحًا". ويمكن أن يتصوَّر المرء ارتباكا هائلا إذا كان شخص ما ضعيفا ويُسَمَّى مع ذلك فيرييس Fergus [=manly strength = القوة الرجولية]، أو إذا لم يكن بمستطاع مَلِكٍ يُسَمَّى Ólchobor أن يتحمَّل شرابا كحوليا(٣٩). وبالفعل فإنه فى ثقافات تمنح الأسماء ذات المعنى الدلالى، ربما تمثلت وظيفةٌ لإعطاء أسماء إضافية عند الدخول فى سنّ البلوغ فى "تصحيح" ملاءمة أو صِدْقِ اسم الميلاد. وقد يكون من الممكن تأكيد أن الأسماء التى من النوع الذى نوقش هنا تنطوى على شكل بالغ التكثيف من التوكيد، غير أن الأدلَّة المبنيَّة على إدراكات داخلية للثقافات التى تُطْلِق أسماء ذات معنى دلالى -بما فى ذلك دليل الطوطمية- تومئ إلى نظرة أخرى للموقف. ومهما يكن من شيء، ومهما كان الموقف الفلسفى الذى يُقِرُّهُ المرء بشأن الأسماء، من وجهة نظر نظرية الترجمة، فإن كل أنماط المعنى الدلالى وثيقة الصلة بمهمة المترجم وتجرى تسويتها بمجرد الإتيان باسمٍ إما هجائيًا أو فونولوجيًا إلى النص الهدف.

والملامح الدلالية النموذجية لممارسات التسمية الآيرلندية المبكرة شائعة فى ثقافات كثيرة فى مختلف أنحاء العالم، وبصورة خاصة تلك المتصلة بأمم ما بعد كولونيالية. وعلى النقيض، توجد فى ثقافة اللغة

الإنجليزية السائدة تقاليد مختلفة إلى حدّ ما تحكم أسـماء الأعـلام. وأغلـب الأسماء مأخوذة من المجموعة التراثية؛ ومع هذا يكون للأسماء عادةً معنـى إيتيمولوجى، وكذلك مغزى علاماتى ورمزي[٤٠]، وهى تنحو إلى أن تكـون مُجَرَّبة باعتبارها نُعوتا "مُبْهَمة" من الناحية الدلالية، مثل التتابُعات الـصوتية التى هى فارغة دلاليًا. وتُعتبر أسماء مثل *Heather* [نبات الخَلَنْج]، أو *Dawn* [فَجْر]، أو *Rose* [وَرْد، وَرْدَة]، أو *Faith* [إخلاص، وَلاء]، استثناءات علـى القاعدة، إنْ جاز القول، تَحكُم الممارسة الثقافية العامة. كذلك فإن تخـصيص نوع gender الأسماء الإنجليزية المليئة دلاليًا للغاية ليس من قبيل المصادفة، وقد يبدو أن للأسماء المليئة دلاليًا هيبة أقلّ من الناحية الثقافية فى الإنجليزية وكنتيجة منطقية لهذا يجرى فى أغلب الأحيان تخصيصها للإناث اللائى لَهُنَّ بحكم طبيعتهن قوة وهيبة أقلّ من الذكور. وربما كانت للأسماء ذات المعنى الدلالى تضمينات ازدرائية فى سـياقات اللغـة الإنجليزيـة لأنهـا تـرتبط بممارسات التسمية لـدى المجموعـات المـستعمَرة كولونياليًّـا –الهنـود الأمريكيون، والأفارقة، والهنود، والآيرلنديون أنفسهم، بين آخرين– وترتبط، بالتالى، بالافتقار إلى القوة والمركز الاجتماعى. غير أن التـداعيات ربمـا كانت أقدم كثيرا، وربما كانت ميراثا للفتح النورماندى لإنجلترا[٤١]. وبالطبع فإن الأسماء ذات المعنى دلاليًا ما تزال موجودة فـى ممارسـات التـسمية الإنجليزية للحيوانات، وكـذلك الإنـاث: *Spot*، و *Sneaker*، و *Blackie*، و *Buttercup*، وهكذا وهكذا. ويدلّ هذا على استمرار بقاء أعـراف التـسمية العتيقة فى الإنجليزية، مع انحدار مكانتها كما هو الحال مـع الكثيـر مـن الأعراف العتيقة.

ورغم أن مجموعة الأسماء المستعملة فى الوقت الحالى فى المنـاطق الناطقة بالإنجليزية ضخمة إلى حد ما، فإن من الجلـى أن عـدد الأسـماء الإنجليزية مقتصر على مجموعة من الأسماء جرى إضفاء الطابع المؤسَّسِى

عليها (Lyons 1977:223). وهناك أوقات كانت فيها مجموعات الأسماء في الإنجليزية محدودة حتى أكثر من ذلك؛ ففى القرن السابع عشر، على سبيل المثال، كان يُطلَق على أغلب النساء واحد من أقل من دزينة من الأسماء الشائعة: Ann [آن]، Jane [چين]، Mary [مارى] ، Elizabeth [إليزابيث]، وغيرها. كذلك فإن المجموعة المحدودة من الأسماء الإنجليزية تجعل ثقافة اللغة الإنجليزية السائدة غير مشجِّعة نسبيًا للأسماء المنخفضة الاستعمال، بما فى ذلك معظم الأسماء المليئة دلاليًا والأسماء الأجنبية. وفى ممارسات التسمية حيث يكون للأسماء معنىً دلالىٌ كان عدد الأسماء المستعملة، على النقيض، أكبر بكثير ومفتوحًا أكثر، لا يقيِّده سوى حجم مجموعة الأسماء ذاتها. وبالمقابل، فلأن المجموعة المعجمية تمثل أحد المجالات المفتوحة فى لغة، يغدو عدد الأسماء فى هذا النسق للتسمية غير محدود نظريًا. ومن المرجح أن تكون ثقافة كهذه مُتقبِّلة للأسماء المنخفضة الاستعمال أكثر من ثقافة ذات ممارسات تسمية أشبه بتلك الخاصة بثقافة اللغة الإنجليزية السائدة.

وباختصار، إذنْ، فإن ثقافة اللغة الإنجليزية السائدة تشتمل على مجموعة معترف بها من الوحدات المعجمية التى تكون عادةً "خالية" من المحتوى الدلالى (مع أنها تكون فى كثير من الأحيان تراثية ولها مغزى إيتيمولوچى، أو رمزى، أو علاماتى) ، ويبدو أن ثغرات هذه الممارسة مرتبطة بخفض مكانة الكيان الذى تجرى تسميته، حيث يتمّ استعمالها بصورة رئيسية فى الوقت الحالى للإناث والحيوانات. على أن هذه السمات فى التسمية فى الإنجليزية غير نموذجية بالنسبة لممارسات التسمية فى مجتمعات بشرية كثيرة، وربما فى أغلبها. ولا يقتصر الأمر على أن الاختلافات فى الممارسة تسبِّب صعوبات للمترجمين الذين يترجمون إلى الإنجليزية، ذلك أن غرابة ممارسات التسمية فى اللغة الإنجليزية تجعل هذا إشكاليًا كأساس لبناء نظريات تسمية داخل

اللغويات والفلسفة على السواء، أو كمُرْشِد لنظرية وممارسة الأسماء[٤٢]. ويبدو أن مَيْل الفلاسفة واللغويِّين الأنجلو-أمريكيِّين إلى النظر إلى الأسماء على أنها ألقاب بلا معنى هو ذاته مدفوع جزئيًا بنظرات ثقافة اللغة الإنجليزية السائدة إلى التسمية؛ وينبغي بالتالي النظر إلى المَيْل الفلسفي بشيء من الشك والارتياب باعتباره محكوما بالثقافة وإمبرياليًا فى التوجُّه.

وتكشف الاختلافات فى ممارسات التسمية بين ثقافة اللغة الإنجليزية والثقافة الآيرلندية عن مفارقة أخرى فى ترجمات النصوص الآيرلندية إلى الإنجليزية. فمن ناحية من المستحيل ترجمة المعنى الدلالى للأسماء فى النصوص الآيرلندية (ونصوص ثقافات أخرى يكون فيها للأسماء معنى دلالى) دون فقدان إحساس بأننا أمام "اسم" فى الإنجليزية باعتباره لقبا مُبْهَمًا دلاليًّا أو دون الإيحاء بأن شخصيات وثقافة النص ذات مكانة ثقافية أدنى. ومن المستحيل، من ناحية أخرى، حذْف المعانى الدلالية للأسماء فى النصوص الآيرلندية دون فقدان قَدْرٍ كبير من المعلومات التى هى جوهرية بالنسبة لمعنى النص ودون التخلِّى عن جانبٍ مُهِمٍّ من جوانب الثقافة. ومن اللافت جدا للنظر أن قضايا مماثلة تظهر فى ترجمة الأسماء فى النصوص الإغريقية والرومانية، لأن للكثير من الأسماء الكلاسيكية مغزى دلاليًّا صريحا. ويتمثل العُرْف المتَّبَع حاليا لترجمة الأسماء فى النصوص الكلاسيكية إلى الإنجليزية فى معاملة الأسماء وكأنها "مُبْهَمَة" -فارغة دلاليًا- بحيث يتمّ على هذا النحو دَمْج ممارسات التسمية الإغريقية والرومانية فى الممارسات السائدة فى ثقافة اللغة الإنجليزية[٤٣]. وهذا مثال واضح للذهاب بالنص إلى الجمهور وليس بالذهاب بالجمهور إلى النص: فى هذه الحالة يجرى تكييف الأعراف الكلاسيكية للتسمية لتتوافق مع معايير الجمهور المتلقِّى، ربما لأن معايير المتلقِّى ترتبط بتدرُّج إيجابى فى المكانة الثقافية. والحقيقة أن التضمينات السوسيولوچية للأسماء ذات المعنى دلاليًا فى

الإنجليزية –التى تفاقمت منذ عهد كولونيالية القرن التاسع عشر فى كلٍّ من الثقافة الإنجليزية والأمريكية– من شأنها أن تربط الأسماء المليئة دلاليًّا للنصوص الإغريقية والرومانية بأسماء ونصوص وثقافات الشعوب المستعمَرة الأدنى مكانة. ومن منظور أيديولوچى سائد فى ثقافات اللغة الإنجليزية، فإن من المفارقات أن الناس فى مثل هذه النصوص الكلاسيكية يَبْدُون، بالتالى، "برابرة"، وهذا موقف يصعب الدِّفاع عنه بالنسبة لـ "مؤسِّسِى" الحضارة الغربية(٤٤).

ولهذا فإن تاريخ ترجمة الأسماء الآيرلندية إلى الإنجليزية يُظْهِر مسارًا محدَّدًا فيما يتعلق بكلٍّ من الجانبيْن الفونولوچى والدلالى للأسماء. وفى تطويعات أوائل القرن التاسع عشر للأدب الآيرلندى، هناك اتجاه ملحوظ إلى الدَّمْج الفونولوچى وحَذْف المعانى الدلالية، وبالتالى تكييف مزدوج لممارسات تسمية الثقافة المتلقِّية المسيطرة. وعندما يجرى تقديم المعانى الدلالية للأسماء فى الترجمة، هناك محاولة واضحة لتوطيد المادّة بوصفها سامية وبطولية، وهذه محاولة تنعكس فى السِّجِلّ المرتفع لترجمات الأسماء. وهكذا، على سبيل المثال، يصير كو هولين [= the Hound of Culann = كلب صَيْد كولان]، على حين أن "dog" [كلب] هو الاختيار الأكثر مباشرة من "hound" [كلب الصَّيْد]، مقابل *cú*. على أنه بحلول منعطف القرن يغدو تأثير النزعة القومية الثقافية الآيرلندية والحركة اللغوية الآيرلندية ملحوظا فى التأكيد الأكبر لممارسات التسمية الآيرلندية فى الترجمات. ويجرى الإتيان بالأسماء الآتية من نصوص المصادر القروسطية إلى التهجئات الآيرلندية المبكرة، رغم أن التهجئة منظَّمة إلى حدٍّ ما على أساس المعايير الإنجليزية(٤٥)، والقراء مَدْعُوُّن بصورة ضمنية إلى دَمْج فونولوچيا الأسماء فى معايير المتلقِّى.

وتعكس ترجمات كينسيلا مرحلة ثالثة فى السِّجِلّ التاريخى، يوجد فيها تَوجُّه مزدوج يدلّ على جمهور مزدوج: يتمّ إجراء بعض الملاءمات

الإملائية وفقا للمعايير الإنجليزية (مثلا، دَمْج الأسماء المكوَّنة من كلمتين وحذْف الحروف التى صارت غير منطوقة فى الآيرلندية الحديثة، مما يؤدِّى إلى Cúchulainn [كوهولين] و Ferdia [فيرديا])، غير أن التهجئة التى تمثل الفونيمات الآيرلندية يتمّ الاحتفاظ بها (وتشمل الصوامت المزدوجة وعلامات طول صوت الحركة)، ويجرى التزويد بدليل للنُّطق بحيث يستطيع القراء الأُحاديُو اللغة الناطقون بالإنجليزية القيام بمحاولة لنطق الأسماء بطريقة آيرلندية (Kinsella [1969] 1970:xxv-xxvii). وعلاوة على هذا، يجرى تمثيل المعانى الدلالية للأسماء، مع إعطاء الأسماء وأسماء الدَّلَع فى الآيرلندية متبوعةً بالمعنى الدلالى فى الإنجليزية. وبالتالى يترجم كينسيلا هكذا "Finnbennach was his name, the White Horned" [فينڤيناك كان اسمه، ذو القرنيْن الأبيض]، أو مرة أخرى " Maine Máthramail the Motherlike" [مينه ماثراڤيل الشبيهة بالأم] (Kinsella [1969] 1970:55, 66). وبصورة مماثلة يتمّ التزويد بمعانى أسماء الأماكن كبَدَل appositive، مثل، على سبيل المثال، "Finncarn, the white cairn" [فينكارن، المَعْلَم الأبيض] أو " this is how Fid Mórthruaille, the Wood of the Great Scabbard in Ulster, got its name" [هذه هى الطريقة التى حصلتْ بها في` مورثرويل، غابة غمد السيف العظيم على اسمها] (Kinsella [1969] 1970:87, 104). وهذا التوجُّه المزدوج بهدف الوصول إلى جمهوريْن (لأحدهما بعض الاطلاع على الثقافة الآيرلندية واللغة الآيرلندية، والآخر أُحادى اللغة بالإنجليزية) يمكن تشبيهه بجمهوريْن ضِمنِيَّيْن لكتّاب ما بعد كولونياليين وآخرين يكتبون لكلٍّ من القراء المحليِّين والعالميِّين أو يقومون بتشفير منظوريْن فى إنتاجهم[٤٦].

فهل هذه المفارقات لترجمة أسماء الأعلام مجرَّد غرائب لغوية وفلسفية لنظرية الترجمة. يعلِّق لايونز (Lyons 1977:218n.) بأن هناك اتجاها نحو

المعالجة الفلسفية للأسماء للتقليل من المغزى الطقسى وحتى السحرى للأسماء، وتظلّ أعرض تضمينات التسمية جلية فى أبعاد علاماتية أخرى للأسماء(٤٧). والأسماء دالّة على وجودِ مُقَدَّسٍ numinous، وفى كثير من الأحيان يكون استعمال الأسماء موضوعا للتحريم (تابو)، فمع اسمِ شخصٍ يوجد شىء ما يُعْتَقَد أنه جزء جوهرى منه. ويظهر الكثير عن شخصٍ من الاسم -كحدّ أدنى تقوم أسماء الأعلام فى كثير من الأحيان بوظيفتها كرموز سوسيو-لغوية تدلّ على النوع (الذكر أو الأنثى) والانتماء القبلى، الطبقة والدِّيانة، القِيَم والانتماءات الثقافية، بالإضافة إلى الهوية العِرْقِية، والإثنية، والقومية.

ولأنها دوالّ مكثَّفة، ورموز للأبنية الأساسية للمجتمعات البشرية، ترتبط الأسماء بالمكانة الاجتماعية والقوة بطُرُق أخرى أيضا. ويُنْظَر إلى التسمية على أنها فعّالة لأن تسمية شىء ما تعنى السيطرة عليه، وامتلاك امتيازات على ما تجرى تسميته. وليس من المصادفة أنه فى سِفر التكوين (Genesis 2:19-20)[39] يمنح الربّ القدرة على تسمية الحيوانات للإنسان الذى سوف يسيطر عليها. ولكل ثقافة ممارساتها وطقوسها المترابطة الأجزاء -لإطلاق الأسماء، ولاستعمال الأسماء فى الإحالة، والملاءمة السِّياقية لصيغة الأسماء، وما شابه ذلك، كما سبق وناقشنا. ويقوم بتسمية الأطفال آباءٌ وأمهاتٌ، ولوردات، وحُكّام، وسلطات؛ وهى محكومة ومُجازة من جانب الأسرة، والقرية، والقبيلة، والدولة. وفى بعض الثقافات يوجد تمييز بين اسمٍ حقيقى true name واسمٍ عُرْفى use name: الاسم الحقيقى يُحْتَفَظ به سرًّا لأنه يُعْتَقَد أن معرفة اسم شخص يعطى مَنْ يعرف سلطة على كينونة الشخص ويُعْتَقد أن الأسماء مرتبطة بالماهيّات؛ وبالتالى يعنى النطق باسم إلـه فى بعض الأديان استدعاء الإله، أى دعوة الإله إلى حضرة المرء، وبالتالى، قد يكون النطق باسم الإله أو كتابته محرَّمًا (تابو). وتنعكس القدرة على التسمية

39: سفر التكوين، الأصحاح ٢ الآيتان ١٩-٢٠ -المترجم.

ومفهوم الأسماء الحقيقية بالمقابل فى الأسماء السرِّيَّة للكائنات الجبارة والغيبية، بالإضافة إلى ظاهرة الأسماء الاسترضائية propitiary الخاصة بها. ولأنه يجرى النظر إلى الأسماء والماهيَّات بوصفها مرتبطة، فإن فِعْل التسمية يمكن حتى أن يكون مُساوِيًا لفِعْل خَلْق أو إحداث الوجود.

كذلك يُنْظَر إلى الأسماء على أنها مرتبطة بالمعرفة [٤٨]. ذلك أن التسمية تميِّز الأشياء الفريدة، وترسم الحدود، وتقول "هذا أو لا شيء آخر، لا أكثر". وفى بعض الثقافات يُعْتقد أن معرفة الاسم تعطى معرفةَ ماهيَّةِ فرد؛ وترتبط هذه المعتقدات بالتصوُّر القديم الذى مؤدَّاه أن الكلمات إنما هى دَرْب إلى معرفة الماهيّات[٤٩]. وإلى أن يوجد اسم لشيء ما أو شخص ما، يمكن أن يكون من الصعب الكلام عن الذات، لجعلها موضوعا للاهتمام، والاستقصاء، والتَّحَقُّق[٥٠]. ويُرَسِّخ الاسم هويَّة؛ وتغدو التسمية، بالتالى، مرتبطة بتعريف النفس وحرية الإرادة.

وبالتالى فإن القضايا المتصلة بترجمة الأسماء، مثل الأسئلة التى تطرحها ترجمة مفاهيم التوقيع [كبصمة مميِّزة] signature concepts لثقافة ما، تُبَيِّن أن الأيديولوچيا محفورة فى صميم الترجمات على أصغر مستويات النص. وتغدو السيطرة أو المقاومة مشفَّرة فى أدقّ خيارات الترجمة. وفى حالة الأسماء، تؤثر الأيديولوچيا فى ذات تهجئة ونطق الأسماء المترجمة، متدخِّلةً بالتالى على المستويات النصية للفونيم (الوحدة الصوتية) والجرافيم grapheme (الوحدة الهجائية). وهذه الخيارات اللغوية الصغيرة للمترجم تضع النص المترجَم داخل الخطابات الأيديولوچية كما يتضح بحدّة فى حالة تمثيل الأسماء الآيرلندية فى الترجمة الإنجليزية[٥١]. والحقيقة أن الاعتماد المتبادل بين كبرى مسائل الأيديولوچيا وأصغر مستويات النص يدلّ من جديد على أنه عند تحليل الترجمات، خاصةً الترجمات فى سياق ما بعد كولونيالى، يغدو من الأساسى دَمْج المقاربات اللغوية، والأدبية، والثقافية، للترجمة.

والواقع أن الصلات بين التسمية، والقوة، والمعرفة، لا تتناغم جيِّدا مع الآراء الفلسفية الأنجلو-أمريكية بشأن كوْن اسم علَمٍ ما إما لقبا عشوائيًا أو واصفًا محدَّدًا، غير أنه يجرى الاستحواذ عليها فى واقعة الپاروديا [المحاكاة الساخرة] لـ فِلان أوبريان (برايان أونولان Brian O'Nolan) عن سيرة ذاتية لفلاح، An Béal Bocht [= The Poor Mouth = الفم المسكين]، حيث يفقد الأطفال الناطقون بالآيرلندية أسماءهم الآيرلندية عندما يبدأون التعليم المدرسى، حيث يقوم ناظر المدرسة الناطق بالإنجليزية بتعميد الطلبة بأسماء إنجليزية:

- phwat is yer nam?

I did not understand what he said nor any other type of speech which is practised in foreign parts because I had only Gaelic as a mode of expression ... I heard a whisper at my back:

- your name he wants!

My heart leaped with joy at this assistance ...I looked politely at the master and replied to him:

- Bonaparte, son of Michelangelo, son of peter, son of Owen, son of Thomas's Sarah, grand-daughter of John's Mary, grand-daughter of James, son of Dermot ...

Before I had uttered or half-uttered my name, a rabid bark issued from the master and he beckoned to me with his finger. By the time I had reached him, he had an oar in his grasp ... He drew it over his shoulder and brought it down hard upon me with a swish of air, dealing me a destructive blow on the skull. I fainted from that blow but before I became totally unconscious I heard him scream:

- Yer nam, said he, is Jams O' Donnell!

... When my eyes were in operation again, there was another youngster on his feet being asked his name. ... [H]e replied to the master, giving his common name as I had. The master again brandished the oar which was in his grasp and ... during the beating the master screamed once more:

- Yer nam is Jams O'Donnell!

He continued in this manner until every creature in the school had been struck down by him and all had been named *Jams O'Donnell*.

(Trans. Power [1973] 1975:30-31)

- ما اسمك؟

لم أفهم ما قاله ولا أى نمط من الكلام تجرى ممارسته فى مناطق أجنبية لأننى كنتُ أملك [اللغة] الجيلية Gaelic فقط كصيغة للتعبيــر ... ســمعتُ همسًا من ورائي:

- يريد اسمك!

قفز قلبى من الابتهاج عند هذه المساعدة ... نظرتُ بأدب إلى الناظر وأجبتُه:

- **بونابرت**، ابن **مايكل أنجلو**، ابن **بطــرس**، ابن **أوين**، ابن **سارا توماس**، حفيدة **مارى جـونز**، حفيدة **چيمس**، ابن **ديرموت** ...

قبل أن أنطق اسمى أو نصفه، صدر نبــاح سريع عن ناظر المدرسة واستدعانى بإشارة مــن إصبعه. وفى الوقت الذى وصلتُ فيه إليه، كان فى قبضته مجذاف ... سَحَبَهُ فوق كتفه ونزل به بشدَّة على مُلَوِّحًا به بصوت فى الهــواء، مُــسَدِّدًا إلــى ضربة مدمِّرة على الجمجمة. أُغْمِي على من تلــك الضربة ولكنْ قبل أن أفقد الوعى تمامــا ســمعتُ صُراخه:

- اسمك، قال، هو **چيمس أودونيل**!

... عندما عادتْ عيناى تعملان من جديــد، كان هناك طفل آخر واقفا على قدميه وسُئِل عــن

اسمه ... رَدَّ على الناظر ذاكرا اسمه العادى كالذى كنتُ أحمله. من جديد يُلَوِّح الناظر بالمجذاف الذى كان فى قبضته و ... خلال الضرب صرخ الناظر مرة أخرى:

– اسمك **چيمس أودونيل!**

واستمرَّ على هذا النحو إلى أن أصاب كل مخلوق فى المدرسة بجروح بالغة وسُمِّى الجميع ***چيمس أودونيل***.

(ترجمة Power [1973] 1975:30-31)[٥٢].

ومن خلال المحاكاة الپارودية الساخرة والمبالغة يلخِّص **فلان أوبريان** الطريقة التى كان يجرى بها فى ظلّ الكولونيالية الإنجليزية مَحْو الأسماء والهويّات من خلال الترجمة، ويتمّ إضفاء التجانس على الأطفال الآيرلنديِّين ليشكِّلوا حَشْدًا لا يمكن فيه تمييز الأفراد عن طريق أسماء الأعلام الخاصة بهم، حتى عندما يفرض ناظر المدرسة سلطته فى التسمية مع أشكال القهر الجسمانى الأكثر فظاظة[٥٣].

ولأن الفونولوچيات الآيرلندية القديمة والإنجليزية مختلفة إلى هذا الحدّ، ولأن ممارسات التسمية متباينة إلى هذا الحدّ فى الثقافتيْن، ولأن ثقافة اللغة الإنجليزية محصورة إلى هذا الحدّ وحتى جامدة فى بعض ممارسات التسمية الخاصة بها، تُبْرِز ترجمة الأسماء عن الآيرلندية إلى الإنجليزية بعض تحدِّيات ترجمة الأسماء فى شكل جرئ فى الواقع. وعلاوة على هذا فإن مسألة السيطرة والخضوع الثقافيَّيْن المرتبطة بتحوُّلات فى نماذج التسمية فى آيرلندا وقُرْب ممارسات التسمية فى الثقافة الآيرلندية من ممارسات التسمية فى ثقافات مستعمَرة كثيرة، تطرح مسائل تأخذنا إلى صميم القضايا ذات

الصلة بالسلطة، والأيديولوچيا، والاستعمار الكولونيالى، والوعى ما بعد الكولونيالى، حيث توضح كيف تنسجم الترجمة داخل خطابات السلطة والمقاومة هذه. وتساعد نظرية الترجمة فى تفسير بعض الجوانب الأكثر استثنائية فى تاريخ ترجمة الأسماء الآيرلندية، غير أن الحلول المتولِّدة فى سياق انتقال الأسماء الآيرلندية إلى الإنجليزية توضِّح بالمقابل بعض الأبعاد الأيديولوچية لترجمة الأسماء، مُبَيِّنَةً كذلك ضرورة تنظير ترجمة الأسماء بتدقيق أكبر إذا كان لنظرية الترجمة أن تتحرك متجاوزة نزوعا إلى الهيمنة فيما يتعلق بمثل هذا الميدان الرئيسى للثقافة(٥٤).

وفى أغلب الأحيان تؤثِّر المشكلات مع ترجمة الأسماء فى ترجمة نصوص الثقافات المهمَّشة، التى يجرى نبذها باعتبارها دخيلة وغريبة. كذلك فإن الثقافات السائدة تحدِّد المعايير، وفى الترجمة، كما فى الواقع، تقوم بتجريد الشعوب المستعمَرة من الأسماء. والحقيقة أن التخلِّى عن الصوت أو المعنى أو القيمة العلاماتية لاسمٍ ما، الاسم كلقب أو واصف أو رمز ثقافى، يختار شخصا أو شخصية كمرجع إحالة وحيد ويضع الشخص فى البيئة، يعنى التخلِّى عن شىء أساسى للهويّة كما يقوم بتعريفها ذات المرء نفسه وثقافة المرء نفسها. ويمثل إحلال اسم أو ممارسات تسمية -سواء بتتابُع صوتى آخر أو بلقب مُبْهَم- شكلا للاستعمار الكولونيالى للذات التى تصير مُعَمَّمَةً مثل الاستعمار الكولونيالى لشعب.

وآيرلندا بلاد تخلَّتْ إلى حدّ كبير عن كلٍّ من أسمائها وممارسات تسميتها لصالح المستعمِرين الكولونياليِّين وممارسة تسمية ثقافة اللغة الإنجليزية السائدة. وكان هذا التخلى خسارة كبيرة على وجه الخصوص، ذلك أن كل شىء نعرفه عن العادات والتقاليد الآيرلندية يدلّ على أهمية كلٍّ من أسماء الأماكن والأسماء الشخصية فى ثقافة محلية. وينعكس الطابع الرئيسى للأسماء فى الاهتمام بالطوبوجرافيا وعلْم الأنساب فى المخطوطات

المبكرة، بالإضافة إلى التواتر المرتفع للأسماء فى نصوص أدبية من كل العهود(٥٥). ونظرا للاختلافات الواسعة بين الأسماء وأعراف التسمية الإنجليزية والآيرلندية فربما لم يكن هناك ما يدعو إلى العجب فى أن كتّاب آيرلندا قد أحيَوْا ذكرى تلك التحولات الثقافية فى أقوال أدبية محفورة فى الذاكرة، مثل تلك التى أعلنها **فِلان أوبريان** و **برايان فريل**. غير أن المناقشة هنا أوضحتْ أن هناك مفارقة في ترجمة الأسماء: إذا تمّ نقل الاسم من حيث التهجئة، ضاع الاسم لأنه يتمّ خلْق اسم جديد فونولوچيًا؛ وإذا تمت ترجمة الاسم، ضاع الاسم لأنه يتمّ خلْق اسم جديد من ناحية التهجئة أو من الناحية الدلالية. ويبدو بالتالى أن بعض المحاكيات الپارودية الساخرة التى هجا بها **فِلان أوبريان** وأخرجها **فريل** على المسرح بمزيد من الوحشية أخذتْ تبدو حتمية تقريبا فى ترجمة الأسماء. ويغدو المرء تحت إغراء استدعاء نظرية عن "عدم القابلية للترجمة untranslatability"، التى لا يقيِّدها سوى الاعتياد على حالات البراعة العملية المدهشة من جانب المترجمين الفعليِّين. و **كينسيلا** مثال على هذا، حيث يبتكر تقنيات لتمثيل الأسماء الآيرلندية تظل دليلا آخر على التمثيلات المبنية على تصفية الكولونيالية فى ترجمته.

وإذا عُدْنا إلى مسرحية *Translations [ترجمات]* التى أخرجها **فريل**، والتى بدأنا بها هذا الفصل فإن "الترجمات" الإمپريالية للأسماء التى يسجِّلها شيء لا يقلّ عن موت الثقافة، كما توضّح إحدى شخصيات **فريل**: "... تَذَكّرْ أن الكلمات إشارات، ورموز. إنها ليست خالدة. ويمكن أن يحدث ... أنْ تستطيع الحضارة أنْ تصير حبيسة فى داخل محيط لغوى لا يعود يضارع مشهد ... الواقع" (Fril 1981:43). وإنها لمفارقة من مفارقات نظرية وممارسة الترجمة أن مجالا من شأنه أنْ يبدو أقلّ إشكالية –ترجمة الأسماء– لا مناص من أنْ يأخذنا عميقا فى قلب قضايا تتصل بالنماذج والممارسات الأساسية للثقافة؛ بالاختلاف الثقافى، والقوة الثقافية، والهيبة الثقافية؛ بمعرفة النفس والآخر؛ وبالأُطُر المعرفية [الپاراديمات] للهويّة وتأكيد تقرير المصير؛ وبميراث الكولونيالية فى العالم الحديث.

١: SL (source language) [= اللغة المصدر]؛ TL (target language) [= اللغة الهدف].

٢: الرسائل اللغوية تكون فى العادة إطنابًا بنسبة ٥٠ فى المائة؛ حول الإطناب فى اللغة انظرْ **نيدا** (Nida 1964: 127-40). وفى الأداء الشفاهى لنصوص الملحمة يحدث نقل المعلومات فى مواقف ذات صعوبة تواصلية communicative كبيرة لأنه، بين أشياء أخرى، ليس من الممكن حدوث أى تكرار ولأن أصوات الضجيج المتنافسة تعوق صوت المغنِّى؛ وعلاوة على هذا، لا يستطيع المشاهدون أن "يراجعوا النص" كما يفعل القراء بصورة روتينية (انظرْ Lord 1960). وبالتالى فإن أى وسيلة لفظية تزيد الإطناب المرتبط بعناصر أساسية، وعلى وجه الخصوص الأسماء التى لا تدعمها إطنابات لغوية أخرى، تمثل جانبا مهمًا من الجماليات الأدبية.

٣: يُبَيِّن **فرانكو أيْخيلا** Franco Aixelá أن الأسماء تمثل النسبة المئوية الكبرى من العناصر المحدّدة ثقافيًا فى نص، حوالى ٨٠% من النصوص التى قام بتحليلها بالتفصيل (Aixelá 1996:73ff.).

٤: رغم أن هذه الممارسة الخاصة بمطابقةٍ بين اسمٍ وتتابُعٍ صوتى تمثل نقطة انطلاق مفيدة هنا، لابدّ من توضيح أن هناك مشكلات مع المعادلة، سوف يجرى استكشافها فى موضع لاحق. وحتى داخل اللغة الواحدة لا يكون من الواضح دائما ما هو التتابُع الصوتى لاسمٍ وبالتالى ما الذى يمكن اعتباره الاسمَ ذاته. فَكِّرْ، على سبيل المثال، فى حالة لغة تصريفية/إعرابية: هل تُعتبر حالة محدَّدة الصيغة الأساس للاسم، أمْ أن هناك جِذْرًا مجرَّدًا ما يقوم بوظيفة الاسم المثاليّ؟ ويمكن أنْ نلاحظ الالتباس عند

طفل يتعلم الكلام بلغة تصريفية/إعرابية ويجيب، إذا سُئل عن اسمه، بصيغة النداء ويتعلم بالتدريج فقط أنْ يستعمل حالة الرفع.

ومن الجلى أن المشكلة أكثر تعقيدا حتى من ذلك فى لغة مثل الصينية حيث يرتبط التتابُع الصوتى بدوره بعلامات كتابية محدَّدة أو برموز فى كتابة رمزية، أى العناصر المكتوبة التى تملك مجموعاتها الخاصة من التداعيات. وعندما يُسَمَّى طفلٌ فى اللغة الصينية، فإن الاسم الممنوح يتألف من كلٍّ مــن تتابُعٍ صوتى وتمثيلاته عن طريق رمز كتابى خاص أو رموز كتابيّة خاصة.

٥: تتعارض هذه النظرة مع نظرة **راسل** و **فريجه** القائلة بأن الأســماء إنما هى أوصاف محدّدة. ويمكن الاطلاع على مدخل عام إلى الاعتبــارات الفلسفية الخاصة بأسماء الأعلام عند (Platts 1979; see also Kripe 1980). ومن أجل أهداف هذه المناقشة، أضع جانبًا مشكلة الأسماء القصــصية، لأن ترجمة القضايا التى تؤثر فى كلٍّ من أسماء الشخصيات الأدبية والأشـــخاص التاريخيِّين متماثلة. ومن الناحية الفلسفية تقدِّم الأسماء القصصية اعتبــارات خاصة (Martin and Schotch 1974; Kripe 1980:66-67, 157-63).

٦: قارنْ Lyons 1977:section 7.5؛ وتشكِّل هذه النظرة نفــسها إلـــى الأسماء أساس نظرة **ديريدا** (Derrida 1985) إلى الأســماء فـــى الترجمـــة باعتبارها غير قابلة للترجمة إنْ شئنا الدقة.

٧: انظرْ Lyons 1977:222-23 للاطلاع على مناقشة لمثل نظائر هذه الترجمة التقليدية. ويوضِّح **لايونز** عن حق أن شروطَ ملاءمة تكافؤ الترجمة التقليدية يمكن تخصيصها تماما: مثلا، كلمـــة Londres [لونـــدرة أى: لنـــدن بالفرنسية -المترجم] قد تكون ملائمة لترجمةِ لعاصمة بريطانيا العظمى ولكنْ ليس لترجمة London [لندن بالإنجليزية -المترجم]، فى ولاية أونتاريو.

٨: لاحظْ أن الترجمة الفونولوچية لا تقتصر على الأسماء، كما توضِّح الترجمة الفونولوچية بقلم سيليا و لويس زوكوفسكى Celia and Louis Zukofski لشعر كاتوللوس. للاطلاع على هذه الترجمة، انظرْ Lefevere 1975:19-26; Lefevere 1992:95-96; Venuti 1995:214-24.

٩: هناك أيضا نوعٌ آخر من المشكلة مع قابلية التذكُّر والإحاطة الفريدة يحدث فى لغات تحظى بمجموعة ذات طابع مؤسَّسى للأسماء و، بالتالى، يمكن لكثير من الناس أن يشتركو فى نفس الاسم (مثلا، *ماريا Maria*). ويعالج كواين هذه المشكلة، مُنتهيًا إلى أن مثل هذا الاسم ليس تعبيرا عاما بل هو "تعبير فريد ينطوى على إبهامٍ واسع" (Quine 1960:130).

١٠: التمثيلات الفونيمية للآيرلندية القديمة هنا كما فى كل مكان آخر فى هذا الكتاب تَتْبَع تورنييسين (١٩٤٦) Thorneysen وليس الألفباء الصوتى الدولى (IPA) International Phonetic Alphabet.

١١: إمكانية أنْ تُنتِج الترجمة اسمًا ثانيًا تدلّ على أنه فى الأسماء المترجمة أو المنقولة يجد المرء نفسه فى مواجهة بعض المشكلات الفلسفية التى تطرحها مراجع الإحالة referents مع أسماءٍ عديدة، مثل *Venus*، و *The Morning Star*، و *The Evening Star*، [يعنى كلٌّ من هذه الأسماء: كوكب الزُّهرة -المترجم] حتى وإنْ بدا الاسمان متشابهيْن بصورة مفارقة فى الكتابة. وهذه مشكلة ناقشها الفلاسفة كثيرا.

ويشير فرانكو أيْخيلا، مستعملا مثال اسم المكان Seattle [سياتل]، إلى مفارقة أخرى من مفارقات الترجمة تنطبق على تحويل الأسماء، أعنى "أحد المآزق الكبيرة للمفهوم التقليدى للتكافؤ: حقيقة أن شيئا ما مطابقًا تماما، حتى فى مُكوِّنه الكتابى، قد يكون مختلفا تماما فى تلقِّيه الجمعى" (Aixelá 1996:61).

١٢: هناك أمثلة أخرى كثيرة لهذا النوع من التعارض الفونولوچى؛ وهناك مثال تجارى مثير هو ضرورة تغيير اسم Chevy Nova من أجل تسويق السيارة فى البلدان الناطقة بالإسپانية. وتعنى No va فى الإسپانية (it doesn't go = لا يُباع).

١٣: علّقَ عدد من المترجمين بوضوحٍ على ترجمة الأسماء في الحكايات الآيرلندية المبكرة. ويناقش كلٌ من **صامويل** و **مارى فيرجسون** الصعوبات التى تثيرها الأسماء الآيرلنديـة، انظـرْ .Denman 1990:147, M. Ferguson [1867] 1903:335-38 ويتبني و. ك. **سوليڤان** (O'Curry 1873:17) مقاربة برنامجية للغاية، مدافعًا عن النقل المباشر للتهجئات القروسطية، كما نناقش أدناه. وفى وقت أحدث يُبَيِّن **جانتز** (Gantz 1987:68ff.) أن مهمة من أصعب مهامّ الترجمة تمثلت فى تهجئة أسماء الأعلام.

١٤: انظرْ 1878-80, 1.177 ، ومواضع أخرى.

١٥: يَتْبَع هذا المخطط التدوين الفونيمى لـ **تورنييسن** (Thurneysen 1946) ويبيِّن أن الفونيمات الصامتة تشمل مجموعة محايدة neutral ومجموعة حنكية palatalized كذلك (أى أن التحويل الحنكى فونيمى فى الآيرلندية). وقد يضيف بعضهم تتابُعًا ثالثا للصوامت (الصوامت من نوعية الصوت *u*: the *u*-quality consonants) إلى المجموعتيْن المحايدة والحنكية، مُضيفين على هذا النحو من جديد نصف عدد فونيمات الصوامت تقريبا فى العهد المبكر (Thurneysen 1946:96-109; Lehmann and Lehmann 1975:9-10). وينظر معظم الأكاديميِّين فى الوقت الحالى إلى صوامت -*u* quality على أنها غير فونيمية nonphonemic.

١٦: كان يجرى التمييز بين الصوامت الحنكية والمحايدة عن طريق تطويع بيئة صوت الحركة vowel environment (أى من خلال استعمال

رموز إضافية لأصوات الحركة باعتبارها علامات تمييز markers هجائية لتمثيل خاصية ليست الصوامت أصوات الحركة vowel sounds بما هي *كذلك*). كما تمَّ تعزيز الألفباء الرومانى عن طريق تبنِّى أعراف التهجئة الرومانية لبعض الأصوات اليونانية، خاصةً الأصوات الاحتكاكية، وعن طريق استخدام إستراتيجيات أخرى متباينة تشمل مضاعفة رموز الصوامت لتمثيل بعض الفونيمات الصامتة (مثلا الوقفات فى مواضع متوسطة وأخيرة)، حيث يجرى استعمال حرف لتمثيل صوتيْن صامتيْن فى التوزيع المُتَتامّ، وهكذا وهكذا إلخ.، انظرْ Thurneysen 1946:18-109 للاطلاع على وصفٍ لهذا الموضوع المعقد.

١٧: العدد الوسطى للفونيمات فى لغة طبيعية هو ٣٥ فونيمًا، وهناك لغات يتراوح فيها العدد الوسطى بين ١٣ و ٣٩ فونيمًا (Aitchison 1972:45-46).

١٨: واقع أن الأسماء موضوع لنفس العمليات الفونولوچية التعاقبية diacronic مثل الكلمات الأخرى فى لغة ينتهى إلى مسائل فلسفية تتصل بالمسائل التى بحثناها أعلاه. وعلى سبيل المثال، هل تملك شخصية ***كونهوفور*** *Conchobor* فى النصوص المبكرة نفس الاسم كما فى الأدب الشعبى، بالنظر إلى واقع أن نُطْق ذلك الخيط الهجائى كان قد تغيَّر نتيجة للتحوُّلات الصوتية التعاقبية فى الآيرلندية على مدى عدة مئات من السنين؟ وعلاوة على هذا، كيف نفهم مختلف التغيُّرات الفونولوچية الإقليمية التى انتهت إلى لهجات عديدة متمايزة للآيرلندية الحديثة؟ والحقيقة أن التنوُّع فى النطق عبر اللهجات كبير، كما تدلّ الكتابات الصوتية الإنجليزية التالية: *Conchobor*، *Conahar*، *Connor*. ولعلنا نسأل، بالنظر إلى هذه القضايا، ما إذا كانت أسماء الشخصيات قد تغيَّرتْ على مدى الزمن منذ العصور الوسطى وما إذا كانت لـ "نفس" الشخصيات أسماء مختلفة فى مختلف أنحاء

آيرلندا، بسبب مختلف التطوُرات التعاقبية للأسماء في مختلف لهجات الآيرلندية. وتنشأ كل هذه المشكلات من اعتبار الاسم تتابُعًا صوتيًّا.

وللاطلاع على مناقشة للمسألة المعقدة المتمثلة في ما إذا كانت الأسماء في لغة هي أيضا كلمات في اللغة، انظرْ .Lyons 1977:222ff بالإضافة إلى مراجع استشهدنا بها.

١٩: إذا شئنا الدقة يبقى أنه ليس هناك معيار واحد وحيد للأسماء في الأدب الآيرلندي المبكر. ويوجد اختلاف كبير في تهجئة أسماء الأعلام الآيرلندية في الترجمة، كما توضّح مقارنة بين **جانتز** و **كينسيلا**. ومع هذا فإن نطاق الاختلاف صار أضيق كما أن تقاربًا حول معيارٍ لتهجئة الأسماء الآيرلندية المبكرة صار واضحًا.

وفي المخطوطات القروسطية نفسها هناك أيضا اختلاف كبير في التسمية، مع الأسماء، والأسماء الإضافية (اسم دَلَع/تَحَبُّب، اسم مستعار، لقب) bynames، والأسماء العائلية patronymics، التي تختلف بطرق نمطية لتعدُّد الأشكال الشفاهية. ويمكن أيضا إرجاع بعض الاختلاف (بما في ذلك الاختلافات والصِّيَغ الهجائية التي تعكس المختصرات abbreviations النصية) إلى ممارسات طريقة الكتابة. وكل هذه التحدِّيات أمام استقرار أسماء الأعلام نموذجية في الأدب القروسطي بوجه عام، كما توضِّح، على سبيل المثال، مختلف تهجئات *Tristram* [تريسترام] (مثلا *Dryston* [درايستون] بالويلزية، *Tristan* [تريستان] بالفرنسية القديمة، وبدورهما تجري تهجئة كل منهما بمجموعة متنوعة من الطُّرُق). وتدلّ هذه الجوانب للتسمية القروسطية على وجود كثرة من المسائل الفلسفية نادرا ما نوقشت في الدوائر الفلسفية.

٢٠: تُقدِّم الصعوبات المتمثلة في تحديد نظائر فونولوجية وتمثيلات هجائية ثابتة للأسماء الروسية والصينية أمثلة ملموسة للقضايا المطروحة ستكون مألوفة

لمعظم القرّاء (مثلا Peking [پكين]/Beijing [بيچين])، غير أن نفس القضايا تبرز فى ترجمات كثير من النصوص القديمة كذلك، بما فى ذلك، على سبيل المثال، نصوص ما بين النهرين، كما يوضّح الاختلاف فى هجاء أسماء مثل Enlil [إنليل]/Ellil [إيلليل] فى ترجمات **جلجامش** *Gilgamish*.

٢١: هناك مثال آخر للمشكلة مع استعمال تهجئات وأشكال نُطْق **ييتس** كمعيار وهو تمثيل اسم Cú Chulainn (مُقتفيًا أثر **جريجورى** وآخرين) هكذا: *Cuchulain*، حيث تمَّ إجراء مختلف الملاءمات الهجائية مع الإنجليزية، بما فى ذلك تمثيل كلمتين ككلمة واحدة، وحَذْف حرف الحركة الطويل، وطمس معالم الصوت الأنفى nasal الفونيمى المنطوق عن طريق شَدّ العضلات الصوتية tense. وينبغى أنْ نلاحظ أيضا أن تهجئة **ييتس** لأسماء الأعلام الآيرلندية، خاصةً أسماء أعلام الشخصيات والأماكن فى النصوص الأدبية، لم تكن موحَّدة بالفعل، وهذه نقطة تحرص الطبعات الحديثة فى العادة على إخفائها فى محاولة لتكييف إنتاج **ييتس** مع المعايير الراهنة (وربما لتمثيله على أنه كان أكثر معرفة وحُجِّيَّةً مما كان بالفعل فيما يتعلق بالأدب المبكر). وجزئيًا يتعامل **ييتس** مع الأسماء الآيرلندية كما يفعل لأن معرفته بالآيرلندية كانت لا وزن لها تقريبا ولم يكن لغويًا كثيرا.

٢٢: الاستثناء الذى يُثْبِت القاعدة هو بالطبع الغرب الأمريكى وسكان الغرب الأمريكى حيث تَرِدُ صِيَغ تصغير مثل *Billy the Kid*.

٢٣: هذا المعيار دافع عنه مبكِّرًا فى ١٨٧٣ و. ك. **سوليڤان**، الذى يؤكد أن "أى انحراف مهما كان ضئيلا عن الشكل الأصلى ... يمثل خطأ" ويختار الأشكال القروسطية لكى يتفادى التهجئات الحديثة التى تجعل الآيرلندية "تبدو بربرية جدا" (انظرْ المناقشة فى Cronin 1996:133). وربما كانت ممارسة اللغة الإنجليزية متأثرة أيضا بالمعايير الألمانية؛ وهكذا، على سبيل المثال، يجرى فى الترجمات الفيلولوچية الألمانية لشخصيات بارزة مثل **ڤينديش**، إضفاء صورة

طبيعية على أشكال التهجئات الآيرلندية القروسطية للأسماء. وكانت هناك تضمينات قومية فى التخلِّى عن نطق الأسماء فى لهجات الآيرلندية الحديثة، وعلى وجه الخصوص فى سياق حركة اللغة الآيرلندية، بقدر ما كانت هذه الحركة تميل إلى فصل النصوص الآيرلندية عن الثقافة الآيرلندية المعاصرة وإلى تقويض أهمية الثقافة الفلاحية، بما فى ذلك الفولكلور.

٢٤: يَصْدُق هذا على المعايير المعاصرة للترجمات من ثقافات عديدة ويجب بحثه ضمن الأبحاث الفلسفية عن التسمية؛ قارنْ **فرانكو أيْخيلا** (Aixelá 1996).

٢٥: للاطلاع على نظرة وسطية للأسماء، انظرْ **سيرل** (Searle 1969:162-74) الذى يؤكد أن الأسماء، رغم أنه ينبغى تمييزها عن الأوصاف المحدَّدة، لها معانٍ.

٢٦: يلاحظ **لايونز** (Lyons 1977:179, cf. 219-20) أن الكثير من أسماء الأماكن والأسماء العائلية نشأت كأوصاف أو ألقاب محدَّدة وأن أسماء الأعلام يمكن فى كثير من الأحيان تحويلها إلى وحدات معجمية وصفية لاستعمالها على هذا النحو فى الإحالة أو فى التعبيرات التوكيدية. ويضيف (Lyons 1977:180) أن تصوُّر اللغة بدون أسماء أسهل من تصوُّرها بدون أوصاف محدَّدة ويُبَيِّن فيما بعد (Lyons 1977:640) أن كل أسماء الأعلام توجد فى كل اللغات، ومع هذا فإنه فى لغات كثيرة لا يمكن تمييز الأسماء من العبارات الاسمية.

٢٧: فى مقابل المعنى الإيتيمولوچى، انظرْ معناه أدناه.

٢٨: تصوُّر **ديريدا** (Derrida 1985) عن الأسماء يعانى أيضا من تحيُّز غربى. لاحظْ أنه حتى فى الأدب الإنجليزى تَرِدُ فى كثير من الأحيان أسماء ذات معنى دلالى يُفَسَّر عادةً على أنه معنى رمزى. وتتراوح الأمثلة من

Faith و Dimmesdale عند [ناثانايل] هــاوثورنHawthorne [Nathaniel]، إلى Whitefield و Joe Chrismas عند [ويليام] فوكنر Faulkner [William].

٢٩: قارنْ أيضا الملك الأســطورى Conaire Mór [= great dog-lord = الملك الكلب العظيم].

٣٠: لأن الأسماء لها فى كثير من الأحيــان معــانٍ دلاليــة ولأنهــا واصفات، يكون من الصعب أحيانا تمييز اسمِ name [المقصود: اســم عَلَــم proper noun أو proper name –المترجم] من اسم عـــام common noun، ليس فقط فى الآيرلندية بل أيضا فى النصوص القروسطية من ثقافات كثيرة. انظرْ، على سبيل المثال، (Gantz 1987:69). [تُعْطِــى معــاجم *المــورد* و *أكسفورد* و *العصرى* (إنجليزى- عربى) و *المنهل* (فرنسى- عربــى nom commun) مقابلا عربيًّا خاطئا هو: اسم نكرة؛ والمقابــل الإنجليــزى لهــذا التعبير الأخير هو indefinite noun وهو عكس الاسم المعرفةdefinite noun، فالاسم النكرة عكس الاسم المعرفة الذى يشمل إلى جانب اسم العلم كل اســم مُعَرَّف بأداة التعريف أو الإضافة، ويُعْطِى زانيكيلى: *قاموس اللغة العربيــة* (عربى- إيطالى إيطالى- عربى) للمقابل الإيطالى nome commune المقابل العربى: اسم الجنس وهذا خاطئ بدوره فاسم الجــنس collective noun لــه معنى مختلف –المترجم].

٣١: انظرْ (Kinsella 1969:82-84, and AIT 362-65) على الترتيــب للاطلاع على القصتين. وقد تكون هاتان الحكايتان كلتاهما قــصتيْن أوحــتْ بهما إيتيمولوچيات قروسطية شعبية لأسماء الأبطـــال، ولا ينبغــى اســتبعاد إمكانية أن كو هولين و فينْ كليهما اسمان أسطوريَّان.

٣٢: أو Lóegaire the Gifted [لويجير الموهوب].

:٣٣ *Ancient Laws of Ireland* 1865-1901:5.228-29; cf. F. Robinson 1912:106. ويمكن ترجمة عبارة Lesainm lenus إلى "اسم بديل (اسم تحبُّب) يُخلِّص لـ/يُشايع/يتعلق بـ/يلتصق".

:٣٤ تُوجد أمثلة لواصفات descriptors طويلة يجرى تقديمها كأسماء، فى الفصل ٩ وأيضا فى الملحق أ، حيث يقول الـ **داجدا** أخيرا بصراحة إن الواصف الطويل ليس اسمه.

:٣٥ الأخيران مشابهان للاسم الإنجليزى Arthur [أرثر].

:٣٦ يُبَيِّن **[فيرييس] أورورك** [Fergus] O'Rourke (1970:121) أنه رغم أن الدُّب البُنِّى كان يكثر فى آيرلندا فى عصور ما قبل التاريخ، فإنه لا توجد أى أدلَّة أكيدة على أن الدُّب كان موجودا فى آيرلندا بصورة معاصرة للبشر؛ وأى معرفة بالدببة فى آيرلندا خلال العصور الوسطى تأتى من معلومات عن الحياة الحيوانية القارِّيَة [الأوروبية] والبريطانية. وعلى هذا، لعلنا نتساءل إلى أى مدى كان للأسماء من الجذر -*art* [= bear ÷ دُبّ] معنى دلالى واضح فى تلك الفترة، يعمل كواصفات، بصرف النظر عن المعنى الإيتيمولوچى، وإلى أى حدّ تدلّ الوحدة المعجمية (ليكسيم) *art* على حيوان محدَّد فى آيرلندا فى ذلك الزمن بالنسبة لمعظم الناس.

ويمكن طرح هذا السؤال ذاته عن الأسماء الإنجليزية الحديثة. وعلى سبيل المثال، هل *للاسمين Arthur* و *Leo* أى محتوى دلالى بالنسبة للناطقين المعاصرين بالإنجليزية، محتوى مرتبط بالجذريْن اللذيْن يعنيان bear [دُبّ] lion [أسد] على الترتيب،أم أنهما يُفْهَمان على أنهما خيطان فونيميّان خاليان من المعنى؟

:٣٧ معظم سمات الأسماء الشخصية تَصدُق أيضا على أسماء الأماكن فى الأدب والثقافة الآيرلنديّيْن. وفى كثير من الأحيان تكون لأسماء الأماكن

الآيرلندية معانٍ دلالية تمثل فى الحقيقة واصفات، وتوجد أيضا قصص ترتبط بالأسماء والتسميات onomastic stories تُغيِّر فيها الأماكن أسماءها نتيجة لتطوُّر أو حدث فى ذلك المكان. وتستمرّ أماكن كثيرة ذات معنًى دلالى فى الآيرلندية الحديثة، تدلّ على سمات جغرافية بالإضافة إلى ارتباطات بالسِّيرة والتطوُّرات التاريخية، كما رأينا فى المناقشة السابقة عن مسرحية **فريل**: *Translations [ترجمات]*. وجزئيًا بمقتضى محتواها الدّلالى، تُعتبر أسماء الأماكن مهمة فى بناء الحكايات الأدبية التراثية؛ وفى حالات كثيرة يبدو أنها تكون بمثابة فنٍّ لتقوية الذاكرة mnenomics فى التراث الشفاهى للحكْى. انظرْ Kinsella 1969:xviii-xxiii and Haley 1973 حول استعمال الثقافة الشعبية للأماكن placelore كمبدأ بنائى لـ *"توينْ بو كولينيى"*. قارنْ أيضا Basso 1990:chs. 6-7.

٣٨: للاطلاع على الأبنية الأسطورية المرتبطة بالمَلَكيَّة المقدَّسة sacral kingship، بما فى ذلك زواج الملك من إلهة منطقة القبيلة Sovereinty goddess التى توزِّع جعة اللوردية. انظرْ Mac Cana 1970:117-21 ومصادر استشهدنا بها. وينبغى أنْ نلاحظ أن بعض أسماء الإناث كانت مشحونة أسطوريًا بمعانٍ أيضا، بما فى ذلك اسم **جورفْلَيث** *Gormflaith* [= dark-blue sovereinty = العاهلة الزرقاء الداكنة]، الذى تحمله كثيرات من النساء النبيلات المذكورات فى السِّجلات التاريخية.

٣٩: فى الواقع تَعَرَّفْتُ بزوجيْن فى الستينيات كانا قد خططا لتسمية طفلهما الذى لم يكن مولودا بعد **كونال روا** *Conall Rua* [= Conall the Red = كونال الأحمر]، إذا كان صبيًا، على أمل أنْ يرث الطفل شعر أمه الأحمر. وحتى عند ولادة الطفل حيث صار شعره الأسمر ظاهرا، قال الأب " Sé na Rua" [= he's not the "Read/ he's not a redhead" = إنه ليس الـ "أحمر"/ليس له شعر أحمر]، وكان رأيه أن الاسم لن يكون "صحيحا" للطفل.

٤٠: للأسماء معانٍ علاماتية (سيميوطيقية) ورمزية بمقتضى وظائفها كرموز للنوع (الذكر والأنثى)، والصلات الإثنية، والديانة (مثلا Paul و Sean و Susan). وعلاوة على هذا، تكون للأسماء فى كثير من الأحيان معانٍ مرتبطة بأشخاص آخرين حملوا نفس الاسم، مع أسماء تُمنَح لإحياء ذكرى شخص فى الماضى أو لجعل شخصٍ "سَمِيًّا" namesake (مثلا، Patrick Henry Pearse, George Washington Carver)؛ والمجموعة التراثية من أسماء التنصير (الأسماء الأولى)، المأخوذة من الكتاب المقدَّس أو من مجموعة أسماء القدِّيسين، لها هذه الخصائص. وبالتالى فإن الأسماء تقوم بوظائف سوسيو–لغوية مهمة حتى عندما لا تكون لها معانٍ دلالية. ويُناقش **لايونز** (Lyons 1977:219-21) المجموعات ذات الطابع المؤسَّسِى للأسماء ويلاحظ أنه حتى فى الإنجليزية لا تكون هذه المميِّزات العلاماتية صارمة: مثلا، يمكن تسمية فتاة باسم **چون** John.

٤١: فى إنجلترا النورماندية استعمل الناطقون بالإنجليزية فى العادة أسماء كانت واصفات أو كان لها معنى دلالى، على حين أن الناطقين بالفرنسية فعلوا ذلك بدرجة أقل. ومن الجائز أنه بعد ١٠٦٦ انتهت ممارسات تسمية الفاتحين الناطقين بالفرنسية –وخاصةً الأسماء الفرنسية التى كانت فى حدّ *ذاتها* مقروءة من جانب الناطقين بالإنجليزية على أنها مبهَمة دلاليًّا– إلى الارتباط بمكانة ثقافية أعلى من ممارسات التسمية التى تنطوى على أسماء ذات معنى دلاليًّا وهى النموذجية بالنسبة للمَغْزُوِّين.

٤٢: فى معرض نقاشه استنادًا على الأدلّة المتعلقة باستعمال أسماء الأماكن فى ثقافة وسرْد الأپاتشى الغربيِّين، يتحدَّى باسُّو (Basso 1990:chs.6-7) أيضا النظريات الفلسفية واللغوية للأسماء بوصفها أدوات إحالة. وهو يصوِّر كيف أن النطق بأسماء الأماكن يستدعى الجغرافيا، والتاريخ، والنسق الاجتماعى للقواعد والقِيَم، كما أنه يُنَظِّم العلاقات بين

المتكلِّم والمخاطب. وأسماء الأماكن فى ثقافة الأپاتشي الغربيِّين كنائيَّة بكثافة، حيث تقوم بدورها كإحالات إلى حكايات بكاملها، "مُكثَّفة فى صيغة مضغوطة الحقائق الأخلاقية الجوهرية" (Basso 1990:170). ويلاحظ أن "عوالم قوية للمعنى" تخرج نابضة بالحياة فى مثل هذه العملية، وأن توصيل مثل هذه العوالم "يحتاج إلى جهد مُضنٍ فى الترجمة اللغوية والثقافية التى لا يمكن أبدا أنْ تكون ناجحة بصورة كاملة" (Basso 1990:173). قارنْ أيضا Plett 1991:131,135-64.

٤٣: شَجَبَ **ماثيو أرنولد** بقوة **فرانسيس نيومان** Francis Newman على تمثيله للمعنى الدلالى للأسماء فى ترجمة **نيومان** لملحمة *الإلياذة*. انظرْ المناقشة فى Venuti 1995:133-34.

٤٤: تظهر المشكلة ذاتها فيما يتعلَّق بالأسماء ذات المعنى دلاليًّا للشياطين فى جحيم *Inferno* **دانتى**، وهو ما يجرى إخفاؤه عادةً فى الترجمة الإنجليزية.

٤٥: بالإضافة إلى حذْف علامات الطول فوق حروف الحركة ودَمْج الأسماء المكوَّنة من كلمتيْن، كثيرا ما يجرى دَمْج التهجئات التى تمثِّل الفونيمات الآيرلندية. مثلا، حرف *n* المضاعف الذى يمثل الصوت الأنفى الآيرلندى المشدود كثيرا ما يجرى تبسيطه إلى حرف *n* واحد: ومن هنا اسم *Cuchulain* عند جريجورى مقابل اسم *Cú chulainn* الآيرلندى المبكر.

٤٦: **جابرييل جارثيا ماركيث**، على سبيل المثال، له جمهوران ضمنيَّان –جمهور بسيط وبرىء، وآخر نقدى، ومعقَّد، وكوزموپوليتانى (R. Williams 1984:45-46 ومصادر استشهدنا بها). و **سلمان رشدى** صريح فيما يتعلق بهذا النوع من التشعُّب فى *أطفال منتصف الليل* *Midnight's Children*؛ وشخصية **پادْما** –التى يكتب السارد من أجلها فى ظاهر الأمر– تمثل جوانب

منظورٍ محلّي بسيط، غير أن السارد يوضّح في الوقت نفسه أن **بادْما لن تفهم** كل شيء مكتوب، الأمر الذي يقتضي ضِمنًا قارئًا عالميًّا أكثر تعقيدا. ويستبق **چيمس چويس** هذه الإستراتيچيات في *يوليسيس* عن طريق تشفير قارئ آيرلندي (تُوَجَّه إليه خصوصيات الحياة، واللغة، والأماكن الآيرلندية، بالإضافة إلى المخطَّط العام للأسطورة الآيرلندية والأبنية الشعرية الآيرلندية) وكذلك تشفير قارئ حداثي عالمي.

٤٧: كمقاربة للرموز، بما في ذلك دوالّ معقدة كالأسماء، يُوَجِّه علم العلامات semiotics اهتمامه إلى الظواهر الثقافية فيما تحاول أن تتفادى "ميتافيزيقا مرجع الإحالة" (Eco 1976:70). وضِمْن إطار العمل هذا، ليس من الجوهري بالتالي اتخاذ موقف بشأن "واقع" صلة الأسماء بمعتقدات وممارسات ثقافية خاصة –مثل صلة الأسماء بالمعرفة والقوة فيما سوف يَتْبَع– بل مجرد ملاحظة الارتباط الواسع النطاق لهذه الظواهر الثقافية بالأسماء.

٤٨: هذا الجانب للتسمية في الفكر التقليدي ليس غير مرتبط بألغاز فلسفية بشأن تحديد الطريق إلى مرجع الإحالة وفكّ وقائع الحياة التي تنطوي على أسماء أعلام. انظرْ Platts 1979:133-60.

٤٩: انظرْ المناقشة في Edel 1983.

٥٠: تزعم **دو لوتبينيير-هاروُود** (De Lotbinière-Harwood 1991:28,145) أن "Ce qui n'est pas nommé n'existe pas" [= What has no name cannot be spoken of = ما لا يحمل اسمًا لا وجود له].

٥١: هناك مثالٌ آخر للصلة بين اختيارات نصية دقيقة وخطابات كولونيالية وقومية بشأن الآيرلنديِّين تُوَضِّحه ترجمة أداة التعريف الآيرلندية، حيث يمكن أن ترتبط بعض تمثيلات المحدِّدات الكمية quantifiers الوجودية والعامة في الإنجليزية بالقوالب الجاهزة الكولونيالية عن الآيرلنديِّين بوصفهم

مقتصرين على التفكير الملموس، عاجزين عن التفكير المجرَّد، وبوصفهم عاطفيِّين وليسوا عقلانيِّين، وفنيِّين، وليسوا علميِّين (M. Tymoczko 1985a). ومثل هذه الترجمات هى فى آنٍ معًا مستمدَّة من -وتُعزِّز- الخطابات الكولونيالية بشأن تفوُّق الأنجلوساكسون وعجز الآيرلنديِّين عن التفكير القانونى، والعلمى، والعقلانى، منظورًا إليها جميعا باعتبارها شروطا أساسية للحكم الذاتى. انظرْ 1993 Rafael للاطلاع على مثال مشابه، حيث تقوم ترجمات إسپانية لشخصيات دينية مسيحية بالتوطيد بصورة ضمنية لهيراركية لغوية تعزِّز السيطرة الكولونيالية.

٥٢: تصوِّر هذه القطعة نظرات ثقافية مناوِبة لما يمثِّله اسم علم. وهنا يتدرَّج "الاسم" الآيرلندى شيئا فشيئا إلى المفهوم الإنجليزى عن شجرة النسَب، وهذا أيضا مجال مهم آخر للتباعُد بين الممارستيْن الإنجليزية والآيرلندية للتسمية.

٥٣: تدور پاروديا **فلانْ أوبريان** حول مَيْل الاستعمار الكولونيالى إلى أنْ يصير "تشييئًا" thingification للمستعمَر كولونياليًّا، كما يؤكد **إيميه سيزار** (مقتبَس فى Williams and Chrisman 1994:177)؛ وهى ترتبط أيضا بملاحظة **إدوارد سعيد** التى مؤدّاها أن الشعب المستعمَر كولونياليًّا يجرى تجريده من الإنسانية عن طريق تعميمات تُحَوِّل الثقافات من مجتمعات الأفراد إلى كتلة غير قابلة للتمييز يمكن تحويلها إلى قالب جاهز (انظرْ المناقشة فى Mills 1997:109).

وقد آثر **برايان أونولان** Brian O'Nollan أن ينشر هذا الكتاب تحت اسم القلم Myles na gCopaleen وليس اسم القلم **فِلانْ أوبريان** Flann O'Brien، مُعيدًا إحياء شخصية آيرلندى المسرح stage Irishman [انظرْ ملاحظة سابقة -المترجم] فى مسرحية **ديون بوسيكو** Dion Boucicault المعنونة *The Colleen Bawn* [الجميلة ذات الشَّعْر الأشقر]. ويشير **كيبريد**

(Kibred 1995:497 ff.) إلى أن أولان آثر هذا الصوت لكى يُنقذ الشخصية من المسرح ويجعله "متمفصلا"، بحيث يُسْمَح له بـ "أنْ يتكلّم بلغته هو"، وأنْ يُبْرِزه "كما يرى نفسه". وثيمات الذاكرة، والتسمية، والهوية, أساسية للكتاب، حيث تُرَدِّد صَدًى تهكُميًّا لحياة المؤلف، الذى اختار لنفسه اسمًا بعد اسم.

٥٤: هذا الجانب من نظرية الترجمة يأتى فى الوقت المناسب بصورة خاصة لأن النظرات التفكيكية تفهم ترجمة الأسماء أحيانا على أنها معيار لترجمة الشِّعر والأدب. انظرْ الحُجَج التى يسوقها ديريدا (Derrida 1985)، على سبيل المثال، حيث يجرى الالتفاف حول معظم تعقيدات ترجمة الأسماء وحيث تكون نظرته إلى الأسماء متحيِّزة جدا ومقيَّدة ثقافيًّا فى الحقيقة، لأنه يشترط مسبّقا، فى آنٍ واحد، ممارسات التسمية الغربية السائدة ولأنه يُؤثِر المكتوب على الشفاهى.

٥٥: لا شك فى أن الأهمية مرتبطة إلى حدّ كبير بالأساس ذى الطابع الدّلالى semanticized للأسماء فى الآيرلندية، غير أنه يبدو أنها تتجاوز هذا العامل. وعلى سبيل المثال يُبَيِّن الأدب القروسطى اهتماما متواصلا بأسماء الأماكن كما أن مجموعة أسماء الأشخاص فى الحكايات الآيرلندية المبكرة معقّدة وبالغة الخصوصية، مع تواتر أعلى فى الأسماء مما يوجد فى معظم التراثات الملحمية الأوروبية القروسطية (Tymoczko 1994b:155-56). وتنعكس أهمية الأسماء حتى فى الفولكلور فى الآيرلندية الحديثة. وفى كثير من الأحيان يستعمل رُواة الحكايات الأسماء حيث تكون الواصفات هى المعيار فى تراثات أخرى (كما هو الحال فى الفولكلور الإنجليزى: مثلا، the wicked stepmother [زوجة الأب الشريرة])، وهناك مجموعة أوسع من الأسماء فى الفولكلور الآيرلندى فى معظم التراثات الشعبية الأوروبية الأخرى (قارنْ Ó Súilleabháin 1942:607-10).

٩

دقّة الفيلولوچى

"Sth, I know that woman. She used to live with a flock of birds on Lenox Avenue. Know her husband too."

Toni Morrison, Jazz

"Sth"، أعرف تلك المرأة. اعتادت أن تعيش مع سرب من الطيور فى شارع لينوكس. أعرف زوجها أيضا".

تونى موريسون، *چاز*

Toni Morrison, *Jazz*

الدارس الذى يشرع فى دراسة اللغة الآيرلندية دون معرفة بالتاريخ الآيرلندى يفقد المعنى الحقيقى للغة: إن دراسته ليست سوى إعجاب جارف: إنه قد يُولَع بالزهرة غير أنه يمزّقها من جذورها.

باتريك بيرس، *آن كلىياف ساليش [= سيف الضوء/السيف المضيئ]*(٤٠)

Patrick Pearse, *An Claidheamh Soluis*, 13 July 1907

40: جريدة قومية آيرلندية نشرتها "العصبة الجيلية" Gaelic League فى أوائل القرن العشرين من ١٩٠٣ إلى ١٩٠٩ –المترجم.

تبدأ **تونى موريسون** Toni Morrison روايتها *جاز Jazz*، بما يعتبر فى اللغة الإنجليزية لفظة صوتية لا معنى لها nonsense vocable فنحن لا نتوقع أن تبدأ الروايات، أو أى نوع من المنطوق utterance فى الواقع، بهذه الطريقة: "الكلمة" الأولى تزعج وتشوّش القارئ. وهذا المقطع syllable لا معنى له ضمن إطار عمل الإنجليزية كلغة -كنسق معجمى ونسق نحوى- غير أن من المفارقات أنه مع هذا يحمل قدرا كبيرا من المعلومات. ذلك أن **موريسون** تمثل على ما يبدو صوتا صدر من متكلم، ومن المحتمل أنه صوت النَفَس breath وهو ينتقل من خلال أسنان مُطْبَقَة: من خلال الكلمة التى لا معنى لها تقول **موريسون** للقارئ إنه يوجد صوت، شخص روائى persona، يسرد الرِواية. ونحن كقراء نصير واعين بالصوت، بالراوى الذى يروى القصة ويرتِب النص. وعلى هذا فإن هذه الكلمة "sth" ليست بعيدة جدا عن كلمة nous [نحن] التى تفتتح رواية **فلوبير** Flaubert: *مدام بوفارى Madame Bovary*: إنٍ هذا الضمير يعطى القارئ خطً أساسٍ لتقييم وجهة النظر وتقييم النسق المشفر فى القَصّ storytelling.

وتُصيب افتتاحية رواية **موريسون** القارئ بالعصبية، غير أنها أيضا تنبِّه القارئ وتجعل القارئ معتادا على مفاتيح اللغة، بحيث ينتهى إلى فَهْم ما هو بوضوح حالة غير معتادة إلى حد ما. وسَرْد **موريسون**، على العكس من سَرْد **فلوبير**، يمثل بوضوح نسخةَ القص الشفاهى؛ ومع أن كلمة "sth" ليست *مكتوبة* بالإنجليزية، فهو بالفعل صوت مرتبط ببعض أنماط الكلام. ويوجد إيحاء فى هذا الـ "sth" ببيئة تقليدية للحكْى tale telling -القيل والقال على عتبة المنزل، ربما- مع ما يُلازمها فى المجتمع وتكريسها داخل المجتمع. ويُوجد أيضا الإيحاء بالتقييم والحكم. ومع أننا كقرّاء للنص (أو مُغيرِينَ على النص، لا ننتهى إلى أن نكون قادرين على تسمية الساردة، فإن صيغة التعجب تلك التى فى البداية تقول لنا شيئا عن الساردة ووجهة نظرها: إنها مندهشة، وإلى حد ما مُغضَبَة وربما حتى متشكِّكة بشأن الحكاية التى تلى ذلك.

وتتابع **موريسون** هذه "الكلمة" غير المتوقعة بلغة أخرى مطبوعة بطابع غير مألوف defamiliarized. لاحظوا التعبير فى الجملة التالية "اعتادت أن تعيش مع سرب من الطيور فى شارع لينوكس Lenox Avenue". وفى الأحوال المألوفة فإن "تعبير يعيش [فى شارع] مع" لا يقترن مع "سرب من الطيور". وفكرة "العيش مع سرب من الطيور" ليست غير مألوفة تماما لنا، غير أننا نربطها بقدّيسين مثل الناسك الآيرلندى **ماربان** Marbán[١] أو **القدّيس فرنسيس الأسيسى** Francis of Assisi وهؤلاء الناس الذين يختارون مساكنهم فى البرِّية، وليس فى قلب نيويورك سيتى. والجملة الثالثة أيضا بها لغة غير مألوفة: "know her husband, too". وإذا تكلمنا بدقة فإن هذه الجملة غير سليمة نحويًا كما أنها مبهمة. فما هى الصيغة النحوية للفعل verb؟ هل هذه صيغة مضارع اليقين present indicative أمْ صيغة الأمر imperative؟ وإذا كانت الأخيرة، فما هو الشخص [الضمير] الذى أسند إليه الفعل؟ وأسهل طريقة للتحليل النحوى لهذا الفعل، هى بالطبع، اعتباره فعلا مساويا نحويًا لعبارة " I know" فى الجملة الأولى، وفى هذه الحالة يكون بناء الجملة بحذفها للمسند إليه غير سليم نحويًا وفقا للغة الإنجليزية المكتوبة القياسية. وفى انتهاكها للقواعد النحوية، تشير جملة **موريسون** إلى الطابع اللغوى اليومى على الأقل وربما اللهجة، إذ إن بعض لهجات الإنجليزية الأمريكية الأفريقية تُسقِط الضمائر الإلزامية obligatory للإنجليزية القياسية، غير أن النص يترك المسألة معلّقة ويجعل القراءة الأخرى ضرورية. وهكذا فإن السطور الافتتاحية القليلة فى نص **موريسون** غير سليمة نحويًا ومبهمة بصورة عميقة؛ إنها تنتهك إحساسنا باللغة، والمعنى، والوضوح. ومن الجلى من البداية أن شيئا ما شديد الغرابة يحدث، فى السرد والقصة المسرودة على السواء.

وافتتاحية رواية *Jazz [جاز]* مثال كلاسيكى على إضفاء الطابع غير المألوف الذى يقول بعض النقاد إنه يميّز كل النصوص الأدبية. و *إضفاء*

الطابع غير المألوف defamiliarization أو *التَّبعِيد "أوسترانيِي" ostranie* وهى الكلمة التى يستعملها الشكليون الروس الذين صاغوا المفهوم، عملية تتمثل فى صُنع لغة غريبة، أو تعقيدها ضمن النسق الخاص بعمل أدبى محدَّد، بحيث تجرى زيادة فَهْم الجمهور للنص كنص[٢]. و التبعيد "أوسترانْيِي" ينتهك قواعد الاتفاق [الميثاق] اللغوى بين المتكلم والمستمع. وتتخذ مثل هذه الانتهاكات مجموعة متنوعة من الأشكال تشمل ابتكار الكلمات، واستعمال كلمات نادرة أو ملغزة أو مهجورة، وتلازُمات collocations غير مألوفة، وصرفًا morphology غريبا أو غير سليم، ونحوًا [بناء جملة] خاصًا أو حتى انتهاك القواعد النحوية [قواعد بناء الجملة][٣]، واللعب بالألفاظ وتعدد اللغات polyglossia، واستعمال العامية أو اللغة التابو، ومَزْج سياقات المواقف registers. ويحدث التبعيد "أوسترانْيِي" [إضفاء الطابع غير المألوف أو طابع الغرابة/الإغراب] فيما يتعلق بوحدات لغوية أكبر من الكلمة أو الجملة، أيضا. ويمكن أنْ يكون ظاهرا فى التجاوُرات غير المألوفة للمحتوى والسياق، أو يمكن أنْ يكون عاملا فى التجريب فى النوع الأدبى والتحوُّلات فى النوع الأدبى (Eagleton 1983:111). واللغةَ الأدبيةَ عند إضفاء طابع التبعيد "أوسترانْيِي" عليها لغةٌ توضع خارج حدود الخطاب المعيارى. وبهذا المعنى تغدو اللغة الأدبية استبطانية: إنها تجذب الانتباه إلى نفسها وإلى الممارس الأدبى الذى يستعملها، مركِّزةً الاهتمام على دور الفنان ووظيفته ومكانته. ويحفز إضفاء طابع التبعيد "أوسترانْيِي" بعض أنماط الصعوبات النصية ولكنْ ليس كلها.

ويتخذ **جورج شتاينر** مقاربة أخرى للصعوبة فى النصوص، تشمل كسر قواعد اللغة، فى مقاله "عن الصعوبة" (George Steiner: On Difficulty (1978)). ويميِّز **شتاينر** بين أربعة مستويات للصعوبة. النمط الأول، الصعوبات المشروطة وهى، كما يقول، الأكثر شيوعا، وتنتج عن اختلافات

الثقافة والزمن بين النص والقارئ؛ وتشمل أشياء مثل المعاني المتغيرة للكلمات، والإشارات غير المألوفة، وما شابه ذلك. وعلى حين أن الصعوبات المشروطة مهمة ويمكن في حالة حدية حتى أن تهدد بجعل النصوص صعبة المنال فإنها صعوبات سياقية، وليست مثالية أو نظرية، وهي تقبل الحل. ويتعلق نمطٌ ثانٍ من الصعوبة، وهو غير مختلف كليًّا عن الصعوبة المشروطة، بموقف صعب المنال أو غريب نحو الأوضاع البشرية؛ وصعوبات الإدراك هذه لا يجرى حلها عند البحث عنها أو شرحها، ويسميها **شتاينر** صعوبات صِيَغِيَة. أما الصعوبات التاكتيكية، النوع الثالث من صعوبات **شتاينر**، فإن مصدرها يتمثل في إرادة الكاتب[٤]. ويمكن أن تكون وسائل لإخفاء أشياء مثل هوية الشاعر أو الموقف الأيديولوجي للشاعر، أو قد تكون هناك أسباب أخرى للإبهام hermiticism المتعمَّد. ويلاحظ **شتاينر** أن "الصعوبات التاكتيكية تسعى إلى تعميق فهمنا عن طريق تشويش الطاقات الكسولة للكلمة وقواعد النحو ودفعها إلى الحياة الجديدة" (Steiner 1978:40)، وبالتالي فإن هذا النوع من الصعوبة النصية ليست مقطوعة الصلة بإضفاء طابع التبعيد "أوسترانيي". ويرمي الشاعر إلى "ثراء عدم قابلية الحسم" و"في الوقت نفسه، إلى تخريبٍ وتنشيطٍ للبلاغة جاذبا الانتباه..... إلى أشكال القصور الذاتي في الروتين المشترك للخطاب" (Steiner 1978:40). وعلى النقيض، تضع الصعوبات الأنطولوجية، وهي النوع الرابع من صعوبات **شتاينر**، "في موضع الشك الافتراضات الوجودية التي تقع وراء الشعر" ذاته (Steiner 1978:41)؛ إنها مسائل الكينونة. وتتعلق أنماط الصعوبة عند **شتاينر** بجوهر وشكل الأدب على السواء.

ما صلة كل هذا بترجمة الأدب الآيرلندى المبكر وبالترجمة في سياق ما بعد كولونيالي؟ وبقدر ما تكون النصوص الآيرلندية المبكرة *أدبية*، فإن كثيرا من النقاد والمنظرين قد يؤكدون أن الصعوبة، بما في ذلك *التبعيد*

"أوسترانِيِ"، سمة لا مفر منها للنصوص التي ينبغي توقُّعها مسبقا وملاحظتها فى أى تحليل أو تطويع نصى، بما فى ذلك طبعة أو ترجمة. ولكنْ لا ينبغى أن نظل قانعين بالعموميات؛ فهناك مظاهر خاصة للتراث الأدبى الكلتى القروسطى تجعل مثل هذه المقاربات النقدية ملائمة. ولا شك فى أن المفهوم الآيرلندى القديم *bérla na filed* [= the language of the poets = لغة الشعراء]، اللغة الخاصة للشعر المحترف -المسمًّى والمعترف به بما هو كذلك والمُغايِر للُّغة العادية للقبيلة- مرتبط بمفهوم التبعيد "أوسترانْيِى" باعتباره جزءًا جوهريا من اللغة الأدبية. وقد اشتملت لغة الشعراء على كلمات نادرة وملغزة، وعلى لغة تقنية، ولغة مهجورة، واللعب بالصوت، والبناء المبهم للجملة، وغير ذلك(٥). وعلاوة على هذا فإن النظرة الكلتية إلى الشاعر باعتباره عرّافا (وعلى سبيل المثال تتلازم فى الكلمات الآيرلندية للشاعر، كلمتا *fili* و *éices*، كلتاهما بمعنى العرّاف من الناحية الإيتيمولوچية) وإلى الشعر باعتباره منطوقا نبوئيا mantic يلقى الضوء عليهما على السواء نوعا الصعوبة التاكتيكية والأنطولوچية اللذان يناقشهما فى مقاله(٦). وإذا كانت النصوص الآيرلندية المبكرة أدبا بامتياز وإذا كان (العرّاف) fili يحاول فى الأعمال الأدبية (بين أشياء أخرى) أن يكشف عن (وربما فى الوقت نفسه أن يحجب) الأسرار الوجودية بطريقة شعرية خاصة فى استعمال اللغة، فإن الصعوبة والتبعيد "أوسترانْيِى" موجودان فى صميم الأدب الآيرلندى القروسطي. وفى مقاربة صعوبات النصوص الآيرلندية المبكرة، يجب أن يجد المدرِّسون، والنقاد، والمحرِّرون، والمترجمون، مثل هذه الحجج كما فعل الشكليون الروس، وكذلك تلك الخاصة بـ **شتاينر**، وثيقة الصلة بالطريقة التى ينبغى أن يتم بها إضفاء طابع المفاهيم على مهامهم وتنفيذها.

والآن إذا عُدْنا إلى عنوان هذا الفصل، "دِقّة الفيلولوچي"، كيف قام دارسو الأدب الآيرلندى المبكر من ذوى التدريب الفيلولوچى والمترجمون من ذوى الميل الفيلولوچى بمقاربة اللغة المُضْفَى عليها طابع غير المألوف وصعوبات النصوص الآيرلندية المبكرة؟ والأمثلة التالية بمثابة أمثلة نمطية فى سِجِلّ الترجمة:

١: تمثل ملحمة (The Cattle Raid of Regamna = *Táin Bó Regamna* = *[غارة ماشية/أبقار ريجاڤنا]*)، إحدى أكثر القصص غرابة فى الأدب الآيرلندى القديم؛ وهى تصف مواجهة البطل **كو هولين** مع **موريجان**، وهى إلهة حرب(٧). ويجرى الاستشهاد كثيرا بهذه الحكاية فى الكتابات النقدية بسبب موتيفاتها غير المألوفة، وخاصة الوصف الغريب لإلهة الحرب عندما تظهر لأول مرة لـ **كو هولين**:

نص آيرلندى:

Co n-acadar in carpad remib ⁊ aen ech derg fai. Oenchos on fan each ocus sithbi in carpaid tria sechnach inn eich do n-dechaid gend trit fri fosad a edain anair. Ben derg and cona dib braaib dercaib ⁊ a brat ⁊ a cdach. A brat itir di fert in charpaid siar co siged lar ina dedaid.

(based on Windisch 1887:242)

ترجمة إنجليزية:

They saw before them a chariot harnessed with a chestnut horse. The horse had

but one leg, and the pole of the chariot passed through its body, so that the peg in front met the halter passing across its forehead. Within the chariot sat a woman, her eye-brows red, and a crimson mantle around her. Her mantle fell behind her between the wheels of the chariot so that it swept along the ground.

(AIT 211-12)

ترجمة عربية:

رأوا أمامهم عربة حربية مشدودة إلى حصان كستنائي اللون ولم يكن للحصان سوى ساق واحدة وكان عريش العربة يمر عبر جسمه بحيث إن الوتد في الأمام كان يلتقي بالرسن عبر جبهته وداخل العربة جلست امرأة كان حاجبا عينيها أحمرين وكانت حول جسمها عباءة قرمزية وسقطت عباءتها وراءها بين عجلات العربة حيث تجرجرت على الأرض.

وكان تحوُّلها إلى غراب أو غُدّاق مذهلا أيضا:

نص آيرلندي:

Focert Cuchulaind bedg carpad, ni ḟacai in ech na in mnai na in carped na in fer na in m-boin. Co n-acca ba hen-si dub forsin craib ina ḟarad.

(Windisch 1887:245)

ترجمة إنجليزية:

> Cu Chulainn prepared to spring again into the chariot; but horse, woman, chariot, man, and cow, all had disappeared. Then he perceived that she had been transformed into a black bird on a branch close by him.
>
> (AIT 213)

ترجمة عربية:

> استعد **كو هولين** ليقفز مرة أخرى فى العربة ولكن الحصان والمرأة والعربة والرجل والبقرة وكل شيء اختفت وعندئذ أدرك أنها تحولت إلى طائر أسود يَحُطّ على غصن قريب منه.

هذه الحكاية تُرجمت أربع مرات فقط: مرة ترجمها **إرنست ڤينديش** من الآيرلندية فى ١٨٨٧، ومرة ترجمها **هنرى داربوا دو چوبانڤيل** de Henri d'Arbois Jubainville من الآيرلندية إلى الفرنسية فى ١٩٠٦، ومرة ترجمتها **إليانور هال** فى ١٨٩٨ من ترجمة **ڤينديش** الألمانية إلى الإنجليزية (Hull 1898:102) ومرة ترجمها أ. **ل. ليهى** فى ١٩٠٦ من الآيرلندية طبعة **ڤينديش**. وقد ترك كل من **ڤينديش** و **هال** بدون ترجمة الاسم الغريب للرجل الذى يرافق **موريجان** (**يواجيث شيو لـواهير شـيو** sceo Lúachair sceo Uragáeth والشخص الذى يصف **موريجان** (**فيڤور بيجڤويل كويڤذيوير فلوت شينڤجيريد شيو يواث**) Febor Begboil Cuimdiuir Flot Scenbgairit sceo Uath وكذلك أغنية **موريجان** النبوئية المتوعدة لـ **كو هولين**. ورغم أن **ليهى** و **داربوا دو چوبانڤيل** يترجمان الأسماء فإنهما، مثل **ڤينديش** و **هال**،

يحذفان ترجمة للقصيدة. والقصيدة محذوفة من طبعة **ڤينديش** لكل من المخطوطتين أيضا، وترِدُ فقط فى الإشارات النصية.

وبطبيعة الحال فإن هذه الحذوف هى القِطَع الأكثر صعوبة فى النص ولكنها أيضا قِطَع ذات أهمية أدبية كبيرة وهى أساسيةَ للنسيج الأدبى للحكاية. وعلى سبيل المثال فإن اسم الرجل الذى ربما أمكن ترجمته Of-Cold-Wind-and-of-Reeds (من–الريح–الباردة–و–البوص)[٨]، يبدو أنه يشير إلى الطابع الأجوف الثلجى والهشاشة فى الشخصية، ربما مُوحيًا بذلك بأنه مسحور، إلى حد كبير مثلما أن الأشياء وحتى الكائنات البشرية مسحورة من فطور الغاريقون، ونبات الدولسى، والطحالب، والأزهار فى الفرع/الجزء الرابع Forth Branch من الـ *مابينوچى* *Mabinogi*[٤١] (Jones and Jones 1949-1963:55-75 Ford 1977:89-109) والاسم عنصر رئيسى فى غرابة الحكاية[٩]. والقصيدة أهمّ حتى من ذلك للتأثير الأدبى للحكاية: فقط فى حالة ترجمة أغنية **موريجان** Morrígan's song، وكانت ترجمتها جيدة بما يكفى للإيحاء بالقوة المنذرة لفعل كلامها، سوف يشعر الجمهور بتأثير التوتر الدرامى بين إلهة الحرب والبطل الذى تحتفى به القصة.

وعندما وجد الفيلولوچيون أنفسهم فى مواجهة هذه العناصر الصعبة ولكن المهمة للسرد تركوا سِجِلا للصمت. وتعليق **ڤينديش** على هذه الثغرة دالّ على الافتراضات المسبقة للمدرسة الفيلولوچية: Die Composition der Morrígan ... ist so dunkel und corrupt, das ich sie hier weggelassen habe (1887:244) [= Thr Morrígan's poem is so obscure and corrupt that I have omitted it here = قصيدة **موريجان** غامضة ومحرَّفة إلى حد أننى حذفتُها هنا] (Windisch 1887:244)[١٠]. وربما كان ما هو *dunkel* –

41: *مابينوچى* *Mabinogi* هى الحكايات الأكثر شهرة من المجموعة النثرية الويلزية القروسطية المعروفة باسم *مابينچيون* *Mabingion* –المترجم.

ربما كانت كلمة غامض obscure ترجمـــة دلاليـــة [سـيمانطيقية] جيـــدة- والصعب بحكم طبيعته محرَّف corrupt ويمكن حذفه بالتالي. ورغم أن المرء يمكن أن يعذر هذه الزلة في نص ڤينديش كشيء من صُنْع الإنسان يتعلـــق بطبعة وترجمة جديدة من نوعها، فإن من الأصعب أن نفهم لماذا لم يقمْ أحد بنشر ترجمة كاملة للنص في وقت ما في القرن الماضي. وقد تمّ أعلاه إدراج سجلٍ مماثل للصمت الفيلولـــوچي فيمـــا يتعلـــق بروســـكاذا roscada الأدب الآيرلندي المبكر في تاريخ ترجمة *"توينْ بو كولينيي "*، كما جرى اتخاذ نفس مقاربة الصمت إزاء القِطَع الصعبة في الشعر العتيق في كثير من الحكايات الآيرلندية المبكرة الأخرى تشمل *Aided Con Roí* =] The Death of Cú Roí = مـــوت كـــو *روي]* [١١]، و *Aided Con Cúlainn* =] The Death of Cú Chulainn = *موت كو هولين]*[١٢].

٢: هناك قضايا متصلة بذلك تطرحها النادرة الثانية لـ **أثيـــرن** Aithirne كما اُحتُفِظ بها في "كتاب لينستر" (177b9-118a8) the Book of Leinster التي تعرض المواجهة بين الشاعر العظيم **أثيرن** والطفل **أميرچين** Amairgen الأبله فيما يبدو والمقدَّر له أن يكون "شاعرا عالي المقام" *Ardollam* فـــي "ألـــستر". وكما سوف نرى في موضع لاحق فإن **أميرچين** طفل أقل ما يقال عنه هو أنه واعد جدا. ويبدأ النص بوصف الحالة البشعة للطفل. وهو ابن الحـــداد **إيكيـــد سالاك** Eccet Salach، وهو في الرابعة عشرة من عمره، غير أنه لـــم يـــتكلم مطلقا ولم يحافظ حتى على نظافته. وذات يوم يـــأتي **جريـــث** Greth، خـــادم الشاعر **أثيرن**، إلى الحداد بشأن فأس. وينطق الصبي بما يبـــدو أنـــه قـــصيدة ساخرة عن **جريث**. ويخبر **جريث**، مرتعبا، سيده بما حدث ويتنبأ بأنه مـــا لـــم يُقتل الصبي فإنه سيصير شاعرا يتفوَّق حتى على **أثيرن**. الحداد، متوقعا ســـلفا ما سيحدث بعد الحدث الخارق، يُخفي الصبي ويصنع تمثـــالا للـــصبي مـــن الطمي. وعندما يعود **أثيرن** إلى الحداد ليطلب فأسه، يغمد الشاعر الفأس فـــي

رأس تمثال الصبى. وكتعويض قانونى عن الجريمة التى جرى الشروع فيها، يُحكم على أثيرن بغرامة ضخمة ويُلْزَم بتبنى الصبى وتعليمه الشعر.

والحكاية مثيرة جدا، جزئيًا كوثيقة عن الشعراء. وربما كان أمرا له دلالته أن الشاعر النموذج الأصلى أميرچين له جسمٌ لا يختلف عن حقيبة كتب جلدية -قبيحة وخشنة من الخارج، وتحتوى على عالم من الكلمات الملغزة لأولئك الذين يعرفون كيف يفكون الشفرة. والطفل يحبّ cnoí cáech [= blind = nuts [الجَوْز المُصمَت]، وهو فيما يبدو رمز لنبوءة عويصة، أو ربما معادل موضوعى لوعده غير المتحقق بعدُ كشاعر. وتدور القصة حول وجه من وجوه الطبيعة البشرية، للشروع فى معالجة مسألة العبقريات المتأخرة الازدهار، والأشخاص الذين يبدو أنهم لا يبشّرون بشىء تقريبا، والتناقض بين المظاهر والحقائق، وغير ذلك؛ ويشعر المرء أن [ألبرت] آينشتين [Albert] Einstein كان سيجد فى النص جوانب لتاريخ تطوُّره الشخصى. وعلاوة على هذا فإن وصف أميرچين يقدِّم نظيرا أدبيا ساحرا موازيا لأشخاص متوحشين قروسطيين آخرين نجدهم فى أدب الإنجليزية القديمة والوسطى، والويلزية الوسطى، والفرنسية القديمة، بين آداب أخرى. والنص مثير أيضا بسبب وظائف اللغة ذات طابع التمثيل بشواهد instantiated: إنه يضرب أمثلة للطُّرُق التى يمكن استعمال لغة بها ليس فقط للتوصيل بها أيضا للإسكات، والإحباط، وإعاقة التوصيل. وتصوِّر هذه النادرة الاستعمال الذرائعى للُّغة أيضا، واللغة كقول أدائى performative ومأثرة، كحركة فى الصراع على السلطة فى هذه الحالة، وليس كمنطوق مرجعي(١٣).

ورغم أهميتها الأدبية والنصية وسحرها كنادرة بارعة، بقى النص دون محاولة لمعالجته حتى ١٩٩٥(١٤)؛ وكان الدارسون الفيلولوچيون للأدب الآيرلندى المبكر يلزمون الصمت بشأن محتواها على مدى أكثر من قرن. ولا شك فى أن المحتوى الفظّ للحكاية كان جزءًا من السبب، غير أنه لابد أن

الرُوسك الرئيسى بِلَعِبِه بالكلمات وبكلماته الصعبة وغير المحددة كان أيضا من الأسباب الإضافية فى أن ر. آى. بيست (R. I. Best 1931) لم يترجم النص عندما حرَّره من المخطوطة. وكان ملخص للنص بالألمانية -بدون صعوبات- بقلم الباحث رودولف تورنيسين Rudolf Thurneysen شَرْحَهُ الرئيسى المنشور (1921:513-15).

٣: وهناك مثل أكثر تحديدا للصمت استجابة للُغة الصعبة هو تاريخ ترجمة المقطوعة التالية من *Scéla Mucce Meic Datho* [= The Story of Mac Datho's Pig = *قصة خنزير ماك داثو*] ، المأخوذة من استجابة ماك داثو Mac Datho لنصيحة زوجته:

نص آيرلندى:

In chomairle at-biri-siu,

Is sí ním-déni cutal.

Ailbe, do-rofoíd Día,

Nicon-fes cía ó-tucad.

(Thurneysen 1935:4)

ترجمة إنجليزية:

The counsel which you yourself say

It is that which does not make me *cutal*.

[The dog] Ailbe, God has sent him,

It is not known who it is from whom he was taken.

(My gloss translation.)

ترجمة عربية:

النصيحة التى تقولينها أنتِ نفسكِ

هى التى لا تجعلنى *كوتال* cutal.

[الكلب] أليبى، أرسله الرب،

ومن غير المعروف من الذى أخذه مِمَّنْ.

وهنا نجد حِسَّ اللغة فى البيتيْن الأوليْن أكيدًا بصورة معقولـــة، حتـــى رغم القراءات المتنوعة، ويُدْرِج **تورنيسين** كل المواد المعجمية فى مـــسرد الكلمات الصعبة الذى يصاحب طبعته للنص فى ١٩٣٥. ومن اللافت للنظـــر أن **كونو ميير** (AIT 201) Kuno Meyer يقدِّم ترجمة أكثر تحريفا.

ترجمة إنجليزية:

The advice that thou givest,

It does not make me glad ...

ترجمة عربية:

النصيحة التى تقدِّمينها،

لا تجلعنى سعيدا ...

ووفقا لـ **ميير**، تترجم **نورا تشادويك** Nora Chadwick: ("The counsel you offer is helpful to me" (1927:17)، ["النصيحة التى تقـــدِّمها مفيـــدة لي"][١٥]. وهناك الكثير مما يمكن قوله حول التحويل فى ترجمـــة **تـــشادويك** للشكل الشعرى إلى نثر وتغيير تراكيب الفعل الرابط copula التوكيدية إلـــى

نثر تقريرى غير واضح. ولكن ما ينبغى أن يستحوذ على انتباهنا أكثر فى السياق الحالى هو أن المترجمين صامتون فيما يتعلق بتعدد معانى النص، والمعنى المزدوج، واللَّعِب بالألفاظ فى كلمة *cutal*. فهذه الكلمة يمكن تفسيرها على السواء بأنها "مفيد" و"فارغ"، والمعنى الثانى فى الإشارة إلى الجَوْز بوجه خاص (DIL s. v.). ولكن يبدو أيضا أن القطعة تلعب على كلمة cúthal، "هزيل، ضعيف" (قارنْ Chadwick 1927:34-35, DIL s. v.). وهذا اللَّعِب بالألفاظ مهمّ بصورة هائلة فى تفسير المعنى الأدبى للقطعة. ولأن الجَوْز مرتبط بالحكمة فى الأدب الآيرلندى (T. O'Rahilly 1946:322-23)، فربما كان من الممكن ربط جَوْزة فارغة بالافتقار إلى التنوير، أو بالتنوير الزائف، أو بالنبوءة العويصة (قارنْ أعلاه فى نادرة أثيرن). وهكذا فإن النفى -واقع أن الحكمة المقدَّمة إلى ماك داثو لا تجعله فارغا- له تداعيات نبوئية خاصة فى النص، مشينة للعلاقات بين الجنسين فى الواقعة وربما مُوحية بمعانٍ جنسية إضافية أيضا. ولما كان الجَوْز الفارغ فى اللغة الآيرلندية المبكِّرة يوصف أيضا بأنه cáech، "أعمى"، فإنه يتمّ تعزيز الصلة بالرؤية، أو بالافتقار إليها، وبالتالى بالحكمة التى تتضمنها القطعة. ولا شىء من هذا يجد طريقة إلى الترجمات: إن الترجمات واضحة، صائبة على مستوًى ما، لكنها ضعيفة، مُفقَرَة، فارغة. ولعلنا نقول إنها هى ذاتها *cutal* [فارغة] و cáeth [عمياء][١٦].

٤: تتوقف مجموعة متصلة من الأمثلة فى سِجِلّ الترجمة على سياقات المواقف registers فى النص المصدر وفى الترجمة على السواء. وفى *"توينْ بو كولينيى"*، على سبيل المثال، تُوجد مجموعة مثيرة من التبادلات التى يبدو أنها تتضمن ظلالا لسياقات المواقف كإشارة للمكانة الاجتماعية:

نص آيرلندى:

Téit isin carpat iar sudiu ⁊ ara Conchobair leiss. Imsoí in t'ara .i. Ibor a ainm-sidi, in carpat foí-seom.

"Tair asin charpat fechtsa," ol in t-ara. "It cóema na heich".

"Am coem-sa dano, a maccán", ol Cú Chulaind. "Tair riunn timchell nEmna nammá, ⁊ rot bía a lúag airi".

ترجمة إنجليزية:

He goes into the chariot after that and the charioteer of Conchobar with him. The charioteer (the name of that one was Ibor) turns the chariot under him.

"Come out of the chariot now", says the charioteer. "The horses are fine".

"I myself am fine then, boy", says Cu Chulainn. "Come before us [for] a circuit of Emain only, and you will have its reward for it".

(My gloss translation.)

ترجمة عربية:

يدخل العربة الحربية بعد ذلك ومعه سائق عربة كونهوفور. سائق العربة (وكان اسم ذلك الشخص إيفور) يُحَرّك العربة التى تحته.

"اُخرجْ من العربة الآن"، يقول سائق العربة. "هذان الحصانان ممتازان".

"أنا ممتاز إذن، يا ولد"، يقول **كو هولين**.

"تعالَ أمامنا (من أجل) جولة حول "إيفين" فقط، وسوف تحصل على مكافأة لك عن هذا".

هنا الطفل الذى يبلغ السابعة من عمره (وهو رسميًا رجلٌ لأنه حمل السلاح منذ قليل وجرى منحه عربة حربية بالوكالة من خلال طقس أخذ سائق عربة الملك إيّاه من أجل "جولة") يتفضل عليه سائق العربة الراشد بالركوب الرمزى العاجل والأمر الجافّ بالنزول لأن الحصانيْن لهما قيمة كبيرة. ولكن **كو هولين** لا يتراجع، مُخبِرًا الرجل بأنه هو أيضا له قيمة كبيرة، مستعمِلا صيغة "ولد" ليأمر سائق العربة بالاستمرار، ومُشيرا إلى أنه سوف يعطى سائق العربة هبة الحامى. وهذه الدلالات للتّحادُث نادرا ما تظهر، على سبيل المثال فى ترجمة أُوراهيللي:

ترجمة إنجليزية:

Thereafter he went into the chariot with Conchobor's charioteer. The charioteer, whose name was Ibor, turned the chariot under him.

"Come out of the chariot now," said the charioteer. "These are fine horses."

"I am fine too, lad," said Cú Chulainn. "Just go on around Emain and you shall be rewarded for it."

(1976:143)[١٧]

ترجمة عربية:

بعد ذلك دخل العربة الحربية مع **كونهوفور**. سائق العربة الذى كان اسمه **إيفور)** يُحَرِّك العربة التى تحته.

"اُخرجْ من العربة الآن"، قال سائق العربـــة. "هذان حصانان ممتازان".

"أنا أيضا ممتاز، أيها الـــشاب"، قـــال كـــو هولين. "فقط قُمْ بجولة حول "إيفين" وسوف تحصل على مكافأة عن هذا".

وبصورة مماثلة، يبدو أن سياق الموقف الطقسى يظهـــر فـــى صِـــيَغ التهنئة المُستَخدَمة لتحية **كو هولين** بعد حمله السِّلاح، كما هو واضح من لُغَة ما يلي:

نص آيرلندي:

"Do ṡonmigi sin trá", or Conall. "Rob do búaid ⁊ choscor".

(O'Rahilly 1976:1.671)

وهذه الصِّيَغ، كما نراها فى الأصداء المعجمية، يقوم أبناء **نيهدان شينه** Nechtan Scene بمحاكاتها بصورة ساخرة عندما يَجِدُون الطفل المزهوَّ بنفسه نائما فى منطقتهم:

نص آيرلندى:

"Nípo do ṡoinmige", ol in láech, "7 nírop do ḟechtnaige dó a chétgabáil gaiscid".

(O'Rahilly 1976:II. 624-25)

إن الإحساس ضئيل بسياق الموقف الصِّيَغِى formulaic register فى ترجمة **أوراهيللى** للحديث الأول بينهما:

ترجمة إنجليزية:

"I wish you prosperity, victory and triumph!" said conall ...

(O'Rahilly 1976:144)

ترجمة عربية:

"أتمنى لك الازدهار، والنصر والظفر!" قال **كونال** ...

ولا أى إحساس بالپاروديا [المحاكاة الساخرة] parody للحديث الثانى بينهما:

ترجمة إنجليزية:

"May his first taking up of arms not bring him prosperity or success."

(O'Rahilly 1976:145)[18]

ترجمة عربية:

"عسى ألاّ يجلب عليه حَمْلُه الأول للسلاح الازدهار أو النجاح".

ورغم أن الترجمات صحيحة مرجعيًا فإنها غامضة من النواحى السوسيو-لغوية للنصوص، كما يوضح استعمال سياقات المواقف registers الملحوظة.

وتنشأ مسألة مماثلة تتعلق بسياق الموقف فى ترجمة القول الموجز لـ **فيربيس** بشأن كارثة *"توين بو كولينيى"* لجنود **كوناهد** Connacht:

نص آيرلندى:

An tan trá ro memaid in cath, is and asbert Meadb fri Fergus:

"Correcad lochta ⁊ fulachta sund indiu, Ḟergais", ar sí.

"Is bésad", ol Fergus "do cach graig remitét lair, rotgata, rotbrata, rotfeither a moín hi tóin mná misraileastair".

(O'Rahilly 1976:II. 4121-24)

ترجمة إنجليزية:

When then the battalion was routed, it is then Medb said to Fergus:

"Shortcomings and shirkings have come together here today, Fergus", she said.

"It is the usual case", said Fergus, "for any herd which a mare leads.They are stolen and carried off and led into the bog *hi toín* of a woman who has misled them."

(My gloss translation.)

ترجمة عربية:

عندما هُزِمَتْ الكتيبة هزيمة نكراء، عندئـــذ قالت **ميدڤ** لـ **فيرييس**:

"النواقص والتهرُّبات جاءت معًا هنا اليوم، يا **فيرييس**"، قالت .

"هذه هى الحالة المعتادة"، قـــال **فيـــرييس**، "لأى قطيع من الماشية تقوده فرسة. إنهـــا تُـــسرق وتُنقل بالقوة وتُساق إلى مستنقع هِى تُـــوِينْ hi tóin الخاص بامرأة ضللتْها"(١٩).

والجملة الأخيرة لها معنى أدبى مختلف جدا عند جمهـــور إنجليـــزى حسب الطريقة التى تجرى بها ترجمة كلمة *tón*. ويقدم DIL [معجـــم اللغـــة الأيرلندية] "hinderquarters" ["الساقان الخلفيتان لحيوان ومـــا حولهمـــا"]، و

"podex" [إسْـــت]؛ و "bottom" [عجيـــزة، كَفَـــل]، غيـــر أن ســـياقات مواقف registers أخرى تُعتبر أيضا ممكنة. وهنا نرتـــاب فـــي أن مـــسائل المِلْكِيَّة قد أثرت فى سِجِلّ الترجمة، ذلك أن الفيلولوچيين، ولا غرابة فى هذا، مفرطون فى الاحتشام المتكلِّف فى ترجماتهم ويُضْفُون الغموض تماما علـــى الاستعارة المبتذلة إلى حد ما التى يستعملها فيرييِس. ويُـــصَوِّرُها كينـــسيلا على النحو التالي:

ترجمة إنجليزية:

The battle was over.

Medb said to Fergus:

"We have had shame and shambles here today, Fergus."

"We followed the rump of a misguiding woman," Fergus said. "It is the usual thing for a herd led by a mare to be strayed and destroyed."

(Kinsella 1969:251)[٢٠]

ترجمة عربية:

انتهت المعركة:

ميدڤ قالت لـ فيرييِس:

"لحق بنا العار والخراب هنـــا اليـــوم، يـــا **فيرييِس**"

"لقد سرنا وراء رِدْف امرأة خادعة"، قال
فيرييس. "الشيء المعتاد بالنسبة لقطيع من الماشية
تقوده فَرَسَةٌ أن يضلّ ويجرى تدميره".

على أن هذه التضمينات والنغمة فى القطعة تتغير بصورة كبيرة إذا جرى استعمال مرادفات إنجليزية أخرى مقابل *tón* –وربما كان علينا أن نفكر ليس فقط فى لفظة كينسيلا *rump* [رِدْف، كَفَل]، بل أيضا فى لفظة *rear* [دُبُر، عَجُز، مؤخرة] (أو *rere* كَحِلْيَة چُويِسِيَّة)، أو *butt* [عَقِب]، أو *ass* [إسْت، دُبُر، عجيزة]، أو حتى *tail* [ذيل، مؤخرة] [٢١].

وتوضح هذه الأمثلة أنه عند التفكير فى المعانى الدلالية المحددة فى الترجمة، حذف الفيلولوچيون بصورة نموذجية المظاهر التضمينية للُّغة والتداعيات العلاماتية [السيميوطيقية] التى تكون ماثلة فى صميم الأسلوب، وبالتالى الأدب؛ كذلك فإن النواقص الوظيفية لهذه الأمثلة الفيلولوچية واضحة. ويدلّ هذا الإجراء على نظرية مرجعية بسيطة إلى حد ما عن اللُّغة، غير ملائمة مطلقا لفَهْم النصوص الأدبية أو، فى الحقيقة، الوثائق الثقافية الأكثر تعقيدا. والنتيجة هى أن المعانى المرجعية للكلمات الآيرلندية واضحة، ولكن الوضوح يطمس أو يحجب جوانب مهمة أخرى للنص، تشمل النغمة، والفكاهة، والوظيفة السوسيو–لغوية. وهنا تغدو ملاحظة رومان ياكوبسون التى مفادها أن الترادُف لا يمثل التكافؤ التامّ (Jakobson 1959:233) مُهِمَّةً مرة أخرى؛ وعلى هذا النحو فإن ترجمة ظلال اللغة بدلا من استعمال المرادفات بلا تمييز جانب جوهرى من جوانب ترجمة النصوص الأدبية.

٥: وهناك نوع أخير من الصعوبة النصية ينبغى بحثه هنا وهو يعمل على المستوى النحوى [مستوى بناء الجملة] كما توضح المقطوعة الاستهلالية فى طبعة چيمس كارنى James Carney للقصيدة التالية:

نص آيرلندى:

Cétamon

Caín, rée,

Rosaír and

Cucht crann;

Canait luin

Laíd laín

Díambi laí

Gaí gann.

(Carney 19771:41)(٢٢)

ومؤكدًا أنه فى قراءة المخطوطة تمثل *cettemain* حالة مضاف إليـــه genetive قديمة هى *cétamon*، يشرع **كارنى** فى ترجمة المقطوعة كما يلى: "Lovely season of May! Most noble then in the colour of trees; blackbirds sing a fully lay, when the shaft of the day is slender" ["فصل مايو الجميل! عندئذ يكون لون الأشجار فى غاية الروعـــة؛ وتـــشدو الشحارير بأغنية مفعمة، عندما يغدو شُعاع النهار ضئيلا"]. وقابِلين مقترحات **كارنى** التحريرية editorial، ما يزال بوسعنا أن نلاحظ بعض السمات غيـــر المألوفة التى يقدمها فى الترجمة. السمة الأولى، بالطبع، هى واقـــع أن كـــل الشعر الاسمى nominal poetry المضغوط للغايـــة يجـــرى تمثيلـــه بـــالنثر الخطابى للتركيب النحوى العادى. وعلاوة على هذا فإنه، ببدء القصيدة بحالة مضاف إليه، وهو ترتيب شاذ للغاية فى بنية الفعل/ المسند إليـــه(الفاعـــل)/ المفعول به verb/subject/object (VSO) فى اللغة الآيرلندية، وَضَعَ الشاعر

الأيرلندى الجُمْلة بعيدا عن الخطاب المألوف، مستخدما موضع الصدارةِ للتشديد على موضوعه: May Day [عيد أول مايو]. وعلى النقيض تنظم ترجمة كارنى هذا المثال لإضفاء طابع *التبعيد [أوسترانيى]* ، ليمثل بناء الجملة المميَّزة marked فى الأيرلندية "بالمعادل" الإنجليزى غير المميَّز unmarked. وربما كان كارنى قد اختار أن يترجم افتتاحية القصيدة باعتبارها "فصل مايو الجميل"، على سبيل المثال، محتفظا على هذا النحو بالقلب التوكيدى وترتيب الكلمات المميَّزة marked. وهذا مثال واضح جدا للاتجاه الذى يتمثل فى أن الفيلولوچيين عليهم أن ينظِّموا نحو syntax النصوص المبكرة فى كل من الطبعات والترجمات (Baker 1993:24ff)، بمضاعفة اختزال اللغة الشعرية المميَّزة marked عن طريق ترجمة الشكل الشعرى إلى النثر فى ترجمات كثيرة، كما فعل كارنى هنا.

ولا تكمن المشكلة فى أن نجد مثل هذه الأمثلة فى المعالجات الفيلولوچية للأدب الأيرلندى القديم، ولكن فى قصر الاختيار على حالات سهلة الفهم تلخص الافتراضات المسبقة التى تحكم ممارسة الترجمة الفيلولوچية. وربما كان من الممكن تقديم أمثلة أخرى، تشمل ترجمات الألفاظ/ التعبيرات المهجورة، والالتباسات النحوية فى الروسكاذا والحوار، والألفاظ/ التعبيرات الجديدة. غير أن الأمثلة التى فى متناولنا تصلح لتوضيح جوانب مهمة للمقاربات الفيلولوچية للنصوص الأيرلندية القديمة، تشمل النطاق الكامل للغة الأدبية –من الحكايات الكاملة و، بالتالى، الأنماط النوعية، إلى تنويعات اللغة وسياق الموقف، إلى المستويات اللغوية الأكثر أساسية للنحو والمعجم. والحقيقة أن ممارسة ترجمة الفيلولوچيين المشتغلين بالأدب الأيرلندى المبكر –ويجسِّد العمل فى هذا الحقل المقاربة الفيلولوچية لمعظم الآداب ويمثل بالتالى *المعايير* السائدة فى الفيلولوچيات– تكشف عن نموذج للوضوح والسكوت، وكلاهما إشكاليَّان على السواء.

وفى كتابه *Tractatus*، أحد أقوى الدفاعات عن الوضعية، قدَّم **لـودڤيج ڤيتجنشتين** قوله الشهير: "كل ما يمكن قوله أصلا يمكن قوله بوضوح، وما لا يمكن أن نتكلم عنه يجب أن نعهد به إلى السكوت"(٢٣). والواقـع أن الموقـف الوضعى إزاء المعرفة، المقطَّر فى تعليق **ڤيتجنشتين**، كان سائدا أثناء الفتـرة التى تطورت فيها الفيلولوچيا باعتبارها أحد فروع المعرفة فى القرن التاسـع عشر، وتنعكس نظرة وضعية فى ممارسات المترجمين الفيلولوچيين، بما فيهم مترجمو القرن العشرين الذين يشتغلون داخل نطاق هـذين الفـرع المعرفـى والنموذج الأكاديميَّيْن. وربما كان بوسع المترجمين الفيلولـوچيين أن يُعيـدوا صياغة **ڤيتجنشتين** بصورة ملائمة وأن يتخذوا شعارا لهم: "ما يمكن أن يترجم أصلا يمكن أن يترجم بوضوح؛ وما لا نستطيع أن نترجمه بوضوح يجب أن نعهد به إلى السكوت". وهذا التنويع على الموقف الوضعى الكلاسيكى منـسجم مع تطورِ الفيلولوچيا كعلم للُغة يعلن عن نفسه بوصفه كذلك، مُـشْرَبًا بنظـرة "علمية" للُغة والكلمة. وكان على الفيلولوچيا أن تكون علم الكلمة، علـم اللغـة واللغات، ونزعته العلمية ظاهرة فى، بين أشياء أخرى، النماذج التطوُرية التى تحكم جانبا كبيرا من علم اللغة التاريخى وإلحاحه على القوانين.

ونتيجة منطقية لكل من سـكوتاتها silences ووضـوحاتها clarities، تميل الترجمة الفيلولوچية كممارسة إلى تحويل اللغة الأدبية إلى لغـة غيـر أدبية، والنصوص الأدبية إلى نصوص غير أدبية. وعلى هذا النحو فإن مثل هذه الترجمات تنتهك الجانب التَّعَهُّـدي/الإيجـابى commissive الـضمنى للترجمة(٢٤). وكما يلاحظ **أندريه ليفيڤيـر** (Lefevere 1992b:45,cf. 90-91) فإن مثل هذه الترجمات الأكاديمية تُحِيل إلى مصادرها ولكنهـا لا تمثلهـا. وعلى وجه الإجمال فإن الترجمات الفيلولوچية غير ملتبسة، وقابلة للنفاذ إلى المعنى، ومألوفة: إنها تفسِّر الالتباسات، والانتهاكـات، وإضـفاءات طـابع الغرابة/الإغراب، وصعوبات النصوص الأدبية، ولأن مثل هذه الـسمات لا

يمكن تفسيرها فإنه يجرى إلغاؤها وإسكاتها فى شكل الحذوف الكلية الانتشار. والحقيقة أن الترجمات الفيلولوچية، فى جوهرها، إعادات صياغة تكون فيها الجُمَل محكمة الصياغة وتقوم بتوصيل "المحتوى" بطريقة خطية linear. والحقيقة أن تحذيرات شتاينر بشأن أشكال قصور حتى إعادات الصياغة اللغوية الداخلية [فى اللغة الواحدة] intralingual للنصوص الأدبية تنطبق على هذا النوع من الترجمة بين اللغوية [بين لُغتيْن] interlingual كذلك، وتوضح تضمينات هذا التحويل من اللغة الأدبية إلى اللغة غير الأدبية فى الترجمات الفيلولوچية:

أن نترجم، أن نعيد الصياغة إلى الصواب،
يعنى أن نتخلّى عن الحركة فى معنى قصيدة.....
ونحن لا نستطيع أن نشرح أو نعيد صياغة [قراءةٍ]
نحويا (Steiner 1978:39-40).

والترجمات الفيلولوچية من الناحية الجوهرية إعادات صياغة فى لُغة وهى، بوصفها كذلك، تنقضُّ على نص أدبى بنفس الطريقة التى تنقضُّ بها إعادة صياغة لغوية داخلية intralingual[٢٥]. ويغدو الهبوط بلغة أدبية إلى لغة غير أدبية إشكاليًا بوجه خاص إذا أتتْ مثل هذه الترجمة لتكون بمثابة بديل للعمل الأدبى ذاته ولتعمل كموضوعٍ جمالى بديل. ولأن النص المصدر ليس فى المتناول بالنسبة للجمهور المتلقّى، فإن الترجمة التى يكون أساسها اللغوى لغة غير أدبية تأتى فى حالة كهذه لتمثّل نصا أدبيا. وعلى هذا النحو فإنه فى الترجمات الفيلولوچية يجرى الهبوط بأدب اللغات الأخرى إلى لا-أدب وتأتى قِطَع من الأدب العالمى لتمثّل اللا-أدب. وتكون إمكانية موقفٍ للإمبريالية الجمالية -و، توسيعا، الإمبريالية الثقافية- واضحة لكلٍّ من المترجمين والجمهور المتلقّى. وليس من المصادفة أن الفيلولوچيا كفرع من فروع المعرفة كانت سائدة فى أوروبا خلال القرن الذى شهد اندماج

coalescence الإمبريالية الكولونيالية الأوروبية: مثل هــذه الإمبرياليـــة تــم توسيعها فى الزمان وكذلك فى المكان جزئيًا من خلال الاستعمار الكولونيالى للماضى عن طريق الفيلولوچيا، من خلال الممارسة الاختزالية للترجمة التى أصِفُها الآن.

وعن طريق التدريب، والمــزاج، والرســالة، يُقــارِب الفيلولــوچى النصوص بحيث يجعلها مفهومة، مُزيلا الصعوبة والإبهــام (Dunkelheit). ومثل هذا المثل الأعلى لدراسة اللغة الموضوعية والمعرفة الموضوعية عن اللغة يشكل أساس التدريب اللغوى الأساسى فى اللغــات الأكثــر صــعوبة (وبصورة خاصة الميتة): الآيرلندية القديمة والوســطى، الويلزيــة القديمــة والوسطى، بالتأكيد، ولكن أيضا اللاتينية، واليونانية، والعبرية الكلاســيكية، السنسكريتية، والمصرية، ولغات ما بين النهر، وهكذا. إنه مَثّل أعلى مُلازِم لجانب كبير من تعليم اللغات وحتى للُغات حديثة. ويتمثل أحد الافتراضــات المسبقة لمثل هذه الدراسة فى أن المقصود باللغة هو "أن تقــوم بالتوصــيل" والمقصود بذلك "أن تقوم بالتوصيل بوضوح"؛ والنصوص التى لا تتلاءم مع هذه الوظيفة يجرى كثيرا طرحها بعيدا عن البحث ونبذها بوصفها مُحَرَّفــة corrupt. ويجرى النظر إلى مهمة الفيلولوچى بوصــفها توضــيح توصــيل النص الذى يجرى تعريفه ضمنيا بوصفه التوصيل المرجعي[٢٦]. والافتراض المسبق هو أنه عندما يبدأ الفيلولوچى /تبدأ الفيلولوچية فى الترجمة فإنه/إنها يبدأ/تبدأ فى إعداد نص هدف سيقوم بحلّ الصعوبات وشرح النص المصدر. وفى سياق جعل النص المصدر واضحا وإزالة الصعوبة، يُزيل الفيلولــوچى الأدب والطابع الأدبى. ويمكن أن يتخيَّل المرء مترجما فيلولوچيًا/مترجمــة فيلولوچية فى المستقبل لرواية موريسون *Jazz [چــاز]* يبــدأ بتعليقــه/تبــدأ بتعليقها، "من الواضح أن الكلمة الأولى فى النص محرَّفــة corrupt ويجــب حذفها أو تصحيحها إلى...".

ونظرية القرن الحادى والعشرين للترجمة التى تقترب إلى أقصى حدّ من هذه الجوانب للممارسة الفيلولوچية هى نظرية ج. سى. **كاتفورد** (1965) J. C. Catford، الذى يحاول بناء "نظرية لغوية" للترجمة. ويناقش **كاتفورد** بصراحة "حدود قابلية الترجمة" التى تشمل عوامل لغوية مثل الغموض (بما فى ذلك التفسير exponence وتعدُّد المعانى polysemy) وقلة المعانى oligosemy (Catford (1965:ch:14)، ولأن مثل هذه العوامل ماثلة فى قلب اللغة الأدبية فإن من الجلي أن لنظريته تطبيقا محدودا على اللغة الأدبية والنصوص الأدبية. وإنصافا لـ **كاتفورد**، من الجوهرى أن نلاحظ أن إحدى حُجَجِهِ الرئيسية تتمثل فى أنه لا يمكن لترجمةٍ أن تقوم بتوصيل نفس المعنى الذى يقوم بتوصيله نص مصدر، وعلى هذا النحو فمن المفترض أنه لا يمكن لأى ترجمة أن تمثل نصاً مصدرٍ "بصورة واضحة". غير أن **كاتفورد** يصل إلى هذا الاستنتاج من زاوية حُجَجٍ بشأن الاختلافات البنيوية بين اللغات، الأمر الذى يجعل المعانى المشفَّرة فى أى لغة واحدة مختلفة بصورة متأصلة عن المعانى المشفَّرة فى لغة أخرى؛ وفى نظره يكون المحتوى فى النصيْن المصدر والهدف متباينا بصورة متأصلة وفى الأساس يبدو أن **كاتفورد** يفكر فى أنه ضمن أى نسق لغوى معلوم، فى الممارسة اللغوية العادية، يمثل الوضوح والتوصيل المرجعى بصورة كافية المعياريْن بحيث إنه يمكن إقامة نظرية للترجمة على ترجمة هذا النوع من اللغة(٢٧).

على أن هذه الآراء عن الهدف المرجعى للُّغة باعتبارها الأمر الأساسى -ومن هنا الإمكانية النظرية للوضوح فى الترجمة، مهما كان الإنجاز محدودا فى الممارسة الفعلية- تتعارض مع النظرات الأكثر حداثة إلى الأدب واللغة الأدبية و، فى الحقيقة، مع النظرات الأكثر معاصرة للُّغة بوجه عام. فقد جرى الكشف عن القصد المرجعى للُّغة باعتباره وظيفة واحدة فقط من وظائف كثيرة للُّغة من جانب سيوسيو-لغويين، على سبيل المثال،

أولئك الذين راكموا الآن عقودا عديدة من الجدل والتوثيق بشأن مـزاعمهم، وبصورة متزايدة جرى الاعتراف بالجانب السياقى والمحتمل للمعنى. وحتى ضمن الإطار المعرفى [پاراديم] للنحـو التوليـدى grammar generative، يجرى التشديد على انفتاح اللغة، جنبا إلى جنـب مـع الجوانـب الأدائيـة performative و، بالتالى، عدم قابلية التنبُّؤ من حيث المنطوقـات الفرديـة والتغيُّر اللغوى على السواء. ذلك أن اللغة لا يمكن مطلقا تقييدها بما نُطِقَ به أو تم أداؤه من قبل، وعلى هذا النحو فرغم أن اللغة سلوك محكوم بالقانون، فإنها ليست محدَّدة أو مقيَّدة بالقوانين القائمة.

وبصورة مماثلة فإن النظرة القائلة بأن الأدب ذاته إبـداع افتراضـى، يكون فيه لِقِيمة الصِّدْق دورٌ محدود أو حتى لا يكون لها دور، مهمّـة لفَهْـم الطريقة التى تعمل بها اللغة فى النصوص الأدبية. وهذه جزئيا إنما هى نتيجة تفاعُل النص والمتلقِّى، أو "القارئ"، كما تـسمِّى أغلـب نظريـات التلقِّـى الجمهور. غير أنه فيما وراء مثل هذه الأسئلة فيما يتعلق بتوليد وإعادة توليـد النصوص، التى يكون فيها استقرار النصوص ذاتـه موضـع سـؤال، بـدأ المنظِّرون والكُتّاب على السواء الاعتراف بأن قَصَّ قصةٍ ليس شكلا للتقريـر، بل هو تلفيق، وحتى كذبة. فمثل هذا النص خداع يشاركُ أو يتواطأ فيه المتلقِّى –وقد تحتوى على "الحقيقة" ولكنْ قليلا من "قيمة حقيقة" منطقية، وقـد تكـون "واقعية" ولكنْ تحتوى على "وقائع" قليلة. ومثل هذه النظرات إلى قصِّ القـصة –فى الأدب السردى بوجود خاص– تطفو إلى السطح بوضوح فى الأعمـال السردية لكتاب حداثيين مثل **چيمس چويس**، و **أندريه چيـد**، André Gide و **ويليام فوكنر**، وكذلك فى أعمال سردية لكُتّاب أحدث مثل **چانيت وينترسـون** Jeanette Winterson و **تونى موريسون**[٢٨]. ولأولئك الذين ربما كانوا ميالين إلى رفض هؤلاء الكتاب بوصفهم عـصريين ضـالِّين ينبغـى توضـيح أن الإشارات التى توجِّه الجمهور التقليدى إلى عدم البحث عن الواقع تشكل جزءًا من الأنواع الأدبية التقليدية. وهذه ليست فقط وظيفة الصِّيَغ الافتتاحية لحكايات

العجائب التقليدية (مثلا فى الإنجليزية "once upon a time" [كان ياما كان/فى سالف العصر والأوان/فى سالف الزمان/يُحْكَى أنَّ][٢٩]، بل هى أيضا لبعض النهايات، كما توضح نهاية حكاية جُمِعَتْ فى ١٩٣٥ من Éamonn a Búrc فى مقاطعة "جالواي"، Galway فى آيرلندا:

ترجمة إنجليزية:

They returned home and held a feast which lasted for seven nights and seven days. I was there with them but, if I was, the devil a taste of the feast did they give me. All that I got from them was paper shoes and stockings of thick milk. I threw them back at them. They were drowned, and I came safe. Not a word or news have I got from them for the past year and a day.

(Trans. O'Sullivan 1966:56)

ترجمة عربية:

عادوا إلى البيت وأقاموا احتفالا دام سَبْعَ ليال وسبعة أيام. كنتُ معهم هناك ولكنْ، إذا كنتُ، فياله من طَعْم للاحتفال منحونى إياه. كل ما حصلتُ عليه منهم كان زوجًا من الأحذية الورقية وجوربيْن من اللَّبَن الغليظ القوام. ألقيت بها إليهم. وغرقوا، وصرتُ آمنا. لم أحصل منهم على كلمة أو خبر على مدى العام الماضى ويوم (ترجمة O'Sullivan 1966:261).

وها هى العناصر المتناقضة (I was there but I got no taste of the feast [كنتُ هناك لكننى لم أجد طعما للاحتفال]، بالإضافة إلى العناصر الخالية من المعنى (paper shoes ["زوج من الأحذية الورقية"] و "stockings of thick milk" ["جَوْرَبان من اللَّبَن الغليظ القوام"] ووظيفة الاستنتاجات التى لا تُنتَج منطقيا عن المقدمات non sequiturs ("they were drowned and I "came safe) ["غرقوا وصرتُ آمنا"]) المتمثلة فى إخبار الجمهور أن هذا السرد لا ينبغى تقييمه كحكاية قابلة للتصديق. إنه نوع معقد وخاص من الكذب.

ومن المهم هنا ألاَّ ننزلق على المنحدر الزَّلِق: الأدب الحديث ليس نفس الشىء كالأدب القروسطى، ولا العكس بالعكس. وفى الثقافات الكلتية المبكرة بوجه خاص تَمَثَّلَ واجبُ الشعر فى أنْ يحافظ على تقاليد الماضى لدى الجماعة: أنْ يعرف "الحقيقة"، وأنْ يُدْرِكَها، وأنْ يحافظ عليها. كذلك فإن الحقيقة -كما هو واضح من دراسات ثقافات شفاهيَّة عديدة- كانت تختلف عن الواقع. والاختلاف فى مفهوم الحقيقة -أو الدِّقَّة- بين سياق مكتوب حديث وسياق شفاهى تقليدى وثيق الصلة بالطريقة التى قام بها رجال الأدب الكلتيُّون بالمحافظة بسعادة على نطاق واسع على روايات متنوعة للحكايات، والأنساب، والتقاليد التاريخية فى نفس المخطوطات. وفى سياق آيرلندى مبكر، بصرف النظر عن قصصٍ عن حقيقة الشعراء والملوك على عكس ذلك[٣٠]، لم تكن الحقيقة فريدة أو غير مبهمة. وبمعنى ما ذِئْنه، عن طريق إعادة تأكيد الحقيقة الافتراضية للسرد، يجرى خروج الكتَّاب المحدثين والنظريات الحديثة للأدب من ظلٍّ الوضعية والعودة إلى معنًى للحقيقة هو أقرب إلى معانيها فى معظم التراثات البشرية عبْر معظم التاريخ البشرى. وهذا معنى مختلف تماما عن قِيَمِ الحقيقة والدِّقَّة التى شكلت الفرع المعرفى المتمثل فى الفيلولوچيا.

وتعتمد النصوص الكلتية المبكرة أيضا على أشكال غير خطيــة non- linear للتواصل اللغوى غالبا ما يجرى إلغاؤها فى الوضوح الذى هو معيار المقاربات الفيلولوچية للترجمة. وتمثل الصلات السليمة بين الكلمات، بما فى ذلك اشتراك الألفاظ فى الجــذور paronomy، والواقعيــة اللفظيــة verbal، وأنواع التفكير الإيتيمولوچى، أشكالا رئيسية للفكر الكلتى المبكــر وطرقــا رئيسية لتوصيل المعنى فى النصوص الكلتية المبكرة. وتــضطلع **دوريــس إيديل** Doris Edel ببحث هــذه القــضايا فــى مناقــشتها لأهميــة التفكيــر الإيتيمولوچى فى مناهج المثقفين الكلتيين القوميين:

> ... "لغة الانفصال"، أو ما يسمَّى بـ -*bélre n*-*etarscartha*، جرى رفعُها إلى مستوى عِلْــمٍ، إذا استعملنا كلمات د. أ. **بينتشى** D.A. Binchy. وكان رجال القانون بين مفسِّريها الرئيسيِّين، ولكنها أيضا أسهمت بصورة واسعة فى حقول أخرى للمعرفــة، مثلا، معرفة [ثقافة] المكان place-lore. ولتحليــل كلمة إلى عناصرها "الأصلية"، وكل عنصر منهــا كلمة منفصلة -حتى الكلمات ذات المقطع الواحــد monosyllables لم تبق سالمة من هذه المقاربــة- كان تشابُهٌ سطحى فى الصوت أو المعنى كافيا فى بعض الأحيان. ويبدو أن هذا المنهج للتفسير تمتــد جذوره إلى التراث ما قبل المسيحى، رغم أنه لابد أنه فى فترات لاحقــة نــال هيبــة إضــافية مــن إيتيمولوچيات *Etymologies* **إيــسيدور الإشــبيلى** Isodore of Seville، التى كان لها تأثير كبير على الفكر الضيِّق. إن ما نتناوله هنا هــو مــن حيــث

الأساس نوع بدائى من المعرفة بقى حيًّا خارج *الإمبراطورية* الرومانية وكان تحت سيطرة المعتقدات السحرية. وضمن هذا الأفق الفكرى دلَّت التماثلات بين الكلمات على التماثلات بين الأشياء التى تسميها، وهكذا كان يجرى النظر إلى اللغة ذاتها على أنها مصدر للمعرفة. وبالنسبة للمُساريِّن، كان هذا التلاعُب بالمترادفات synonyms والمتجانسات homonyms (أو شبه المترادفات near-synonyms وشبه المتجانسات near-homonyms)، التورية، حتى زلة لسان، يمثل أدوات لا غِنى عنها للإلهام (Edel 1983:256-57).

ومع أن مثل هذا الاعتماد التصوُّرى ideational على الصوت لا يقتصر على الآداب الهندو-أوروبية فربما كان يمثل سمة قديمة من سمات نظرية أدبية هندو-أوروبية(٣١).

وتمثل المعانى القائمة على الصوت جانبا من جوانب علم الجمال يُعْطِي امتيازا للصوت على المعنى فى جماليات الشعر الكلتية المبكرة، وهذه سمة جرى إقرارها منذ وقت طويل فى الكتابات النقدية. وفى معرض نقاشه للشعر الويلزى المبكر يلخص **توماس پارى** Thomas Parry هذه النقطة ببراعة:

من المهم هنا أن نتذكر وجهة النظر النقدية التى حدَّدتْ سلَفًا شكل الشعر الويلزى حتى نهاية القرن التاسع عشر، وبعبارة أخرى طالما بقى أدنى عنصر مما يمكن أن يسمَّى على وجه الدقة بالتراث الويلزى. *تتمثل وجهة النظر تلك فى أن الصوت على نفس أهمية المعنى، وأن البحر والتَّآلُف*

الإيقاعي *cynghanedd*[٤٢]، *وكل إطار العمل الخاص بالنَّظم، إنما هي جزء من التأثير الجمالي بنفس القدر مثل ما جرى قوله*.... وقد تمثل مَيْل النقد الحديث في أن يؤخذ في الاعتبار في المحل الأول الفكرة المعبر عنها في قصيدة؛ وفيما يتعلق بالإيقاع، والقوافي، والجناس الاستهلالي alliteration فلاشك في أنها مرغوب فيها غير أنه يجرى النظر إليها على أنها حِلْيَة للنَظْم، عناصر إضافية يجرى إدخالها، إنْ جاز القول، لإضفاء جمال على العمل الأدبي... وكان الشعر القديم يُسْمَع بالأُذُن، وكان يُتلى أو يغنًّى، والأُذن هي البوابة إلى القلب (Parry [1955] 1962:48).

وفي آيرلندا استمرت جماليات الصوت فوق المعنى حتى لفترة في القرن العشرين، كما توضّح حكايات كثيرة عن چويس، على سبيل المثال[٣٢]. ولهذا النوع من مغزى التداعيات غير الخطية للغة نطاق أوسع في الأدب الشفاهي، وتميل الكتابة على النقيض إلى أن تجلب معها اختزالا ليس فقط للإبهام السمعي، بل أيضا كل من/و both/and طبيعة التماثلات الصوتية[٣٣]. وقد اعترف كتّاب ونقّاد ومنظّرون على السواء بصورة متزايدة بأن المعنى غير قابل للفصل لا عن الكلمات ولا عن الأسلوب. وعلى هذا النحو فإن تحويل نصوص غير خطية مبنية على الصوت إلى نسوص خطية و"إزالة" الترجمات التي تفشل في إبراز التماثلات الصوتية، كما تفعل

42: تمثل كلمة cynghanedd (نُطقُها الويلزي هو تقريبا: كينياهانيد؛ ومعناها التّآلف الإيقاعي harmony) مفهومًا أساسيًا في الترتيب الصوتي داخل بيت الشعر الويلزي؛ باستعمال النَبْر والجناس الاستهلالي والقافية –المترجم.

الترجمات الفيلولوجية بوجه عام، يعنى من جديد إغفال الجوانب الأدبية (والمعرفية) الجوهرية لتلك النصوص ذاتها، واختزال الأدبى لصالح غير الأدبى، وخداع الجمهور المتلقِّى للترجمة بشأن الأساس اللغوى للنص المصدر.

وتبقى مشكلة أخرى مع الوضوح كغاية فى ترجمات الأدب الآيرلندى المبكر وتتمثل فى أن الممارسِين الكلتيِّين المبكرين كانوا إلى حد كبير منغلقين فى جمالياتهم. والنص الويلزى *The Dream of Rhonabwy* (*حلم رونابُوِى*) صريح فيما يتعلق بالتأثير العام لبعض الشعر على جمهور كلتى تقليديّ:

ترجمة إنجليزية:

> And thereupon, lo, coming to chant a song to Arthur. But never a man was there might understand that song save Cadyrieith himself, except that it was in praise of Arthur. (Trans. Jones and Jones [1949] 1963:151)

ترجمة عربية:

> وفى الحال، عجبا، الشعراء آتون ليتغنوا بأنشودة لـ أرثر. ولكنْ لم يكنْ هناك مطلقا رجل يمكن أن يفهم تلك الأنشودة فيما عدا **كاديرييث** Cadyrieth نفسه، باستثناء أنها كانت فى مديح أرثر. (ترجمة Jones and Jones [1949] 1963:151).

وبالكثير من إنتاجه الأدبى، حاول الشاعر الكلتى المبكر أن يُـؤثِّر، أو يمدح، أو يسخر، وليس ببساطة لينقل معلومات إلى الجمهور(٣٤)، ويلاحـظ **توماس پارى** Thomas Parry:

> يمكن أن نتخيل بسهولة كثيرا من الأمـراء يستمع الواحد منهم إلى إلقاء قصيدة فى بلاطه دون أن "يفهمها"، سوى أنه فهِمَها على أنها مديحٌ له.... لقد صارتْ الكلمات القديمة الـسحرية والعبـارات المصقولة الغريبة أشبه بموسيقى الأرغن فى أذنيه، أو مثل الجُمَل اللاتينية فى القدّاس. ورغم أنه كان يمكن دون شك أن يفهم الكلمات والجُمَل العرضية، لم تكن لديه أى رغبة فى التركيز على متابعة معنى كل بيت، لأنه كان كافيا له أن يسمع الرشاقة البادية فى التكرار البارع للأصوات الـساكنة والسلـسلة الطويلة من القوافى، وأن يتمتع بمعرفـة أن كـل القصيدة مديح له. والحقيقة أنه كثيرا ما لا يوجـد سوى قليل من المعنى فى النَّظْم؛ ومئات الأبيـات ليست أكثر كثيرا مـن أصـوات مـديح. (Parry 1962:48 [1955])

وكثيرا ما جرى الاستشهاد بالتدريب المتقَن للشاعر والتعقيد الـشكلى للشعر الكلتى فى معرض النظر إلى الشعراء الكلتيين على أنهم مطلعون على أسرار الجماعة يوجِّهون بأنفسهم شعرهم إلى جمهور محـدَّد علـى وجـه الحصر أرستقراطى. ويمكن تتبُّع القِيَم المنغلقة للأدب الآيرلندى مـن أقـدم النصوص الآيرلندية المبكرة حتى أعمال الكتاب الآيرلنديين الذين يستعملون الإنجليزية مثل **[أوسكار] وايلد** Wilde [Oscar]، و **ييتس**، و A.E **(چـورچ**

راسل)، و چويس. وتنتهك غاية تحقيق أى من الوضوح أو السكوت في ترجمة مثل هذا التراث (أى، غاية إزالة الصعوبة) مبدأ جوهريًا للأدب.

وفى وجه مثل هذا التعقيد، ما هى معايير "الدقة" التى يمكن أن يستدعيها مترجم؟ وبأى معنى تكون "الدقة" فى اختيار ترجمة المعانى الدلالية للكلمات ذات قيمة أكبر من محاولة تمثيل سمات نصية أخرى "بدقة": الإبهام في مجموع مفردات المعجم والنحو، ظلال المعانى وسياق الموقف register، التماثلات الصوتية، التلاعب بالألفاظ واللغة المتعددة المعانى، "الهذيانات" التنبؤية، التعقيد الشكلى، وما شابه ذلك. وهل الترجمة التالية لنادرة أثيرن التى نوقشت أعلاه، والتى يكون فيها كثير من الكلمات -تشمل اسم خادم أثيرن- "خاطئة" دلاليا إنْ جاز القول، أقل دقة أو أكثر دقة من السكتات الفيلولوچية الراهنة في ترجمة السِّجِلّ المرتبط بالكثير من السمات الأدبية للنص؟

نص آيرلندى:

Baí goba amra I nUltaib .i. Eccet Salach goba a ainm. Ainm n-aill do Echen. Suí cech admait. conna rabi riam ł iarum goba bad ḟerr. Rucad iarum mac dó. Amairgen a ainm. Ro buí iarum in macsin i mmacrai cethéora ṁbliadna déc. Cen labrad. Ro ás a brú iarum combo méit adbul teig móir. ⁊ ba feithech glasremor in brúsin.⁊ a smucli asa ṡróin inna beolu. Ba dub a ch-roccend. Batir gela a ḟiacla. Ba glasbán a aged. Amal da ur-buinne builg goband a lurgne ⁊ a ṡliastai. Batir laebladracha a thraigid. Batir adbolmóra a adbronna. Batir ardda imchina a da ṅgruad. Batir domna dubderga a d í ṡúil. Ba lebormailgech anúas. Ba garb drestaide a ƿolt. ba mellach cnámach carrgarb a druim. Nibó cáemduine samlaid. Dia follaigthe cu ciana inna ṡúidiu cen ḟoglanad doacmaised a múrtraide dó cotice a di leiss. Batír é a ṡercla gruth bruithe. mór luatha. mera derga. caera glassa. diasa loscthi. gais chrema. cnoi caecha a mbith for clár oca oca airfitiud.

Doḟoíd iarum Aithirne a gilla, .i. Greth a ainm co Ecet Salach co chor béla i tenid. Co n-acca Greth in n-arracht ṅdóer ṅdochraid ísin ara chind for lar in tige. Danéci co anmín. atrágestar Greth. Buí ingen Ecit i cathair cumtachtai ⁊ tlacht derscaigthe impe issin tig. ⁊ sí a hoínur oc comét in tige. ⁊ in mac na fail. Co cualatar ní in mac fri gilla nAthirni. In n-ith Greth gruth ol se fo thrí. Niro recart Greth. ⁊ atrágestar co mmór. Asbert im frisseon arisi. Grínmuine gránmuine gais chrema. cuae uinn. ubla greti. gruth. In n-ith Greth gruth.

Atnaig Greth dó assin tig. conid corastar dar droichtiu ind liss. isin cechair.

(LL117b9-36)[٣٥]

ترجمة إنجليزية:

"Aithirne and the young Amairgen"[٣٦]

There was a famous smith in Ulster; he was called Filthy Eccet the Smith, but he was master of every craft such that there has not been, before or since, a better smith. A son

was born to him and was named Amairgen. For fourteen years that son was an imbecile boy who did not speak. His belly grew till it was the size of a great, huge leather book satchel, and it was spongy and fatty grey. The snot hung down from his nose to his lips. His hide was black and his teeth glistened. His face was grayish white. Like the spouts of a smith's bellows were his shanks to his thighs. He had crooked, splayed feet, and his ankles were huge and swollen. His cheekbones were set high and wide, and his eyes could get dark red under his shaggy brows hanging down from above. His hair was rough and spiky, and he had a humped, bony, scabby back. He wasn't a sweet fellow.

If he were left sitting untended for long, with no one cleaning up after him, his wastes would pile up around him as deep as his two haunches. His favourite foods were these: boiled curds, salty sea-ash, bloody knucklebones, green berries, burnt ears of grain, garlic greens, empty nuts. These things used to be put on a board near the boy to keep him entertained and satisfied.

One day the poet Aithirne sent his servant, Shaky Gret by name, to Filthy Eccet's to temper a battle-axe in the fire. Eccet's daughter was in the house sitting on an ornamented seat, and she had on a fine dress. She was alone keeping the house, and the boy was in her care. Gret saw that ugly, base cretin sitting on the floor of the house in front of him. The boy stared at him fiercely, and Gret got frightened.

Then they heard a wonder: the boy speaking to Aithirne's servant.

"Hasgretetgrits?"

"Has-gret-et-grits?"

"Has Gret et grits?" he said a third time. Gret didn't answer. He was completely terrified. The boy said it to him again,

"Has Gret et grits?

Curds and sea spawn?

Blackberries? Sloes?

Stems of garlic?

Pine cone kernels?

Apples and cooked curds?

Has Gret et grits?"

Shaky Gret rushed away from him out of the house and, leaving the liss, fell from the causeway into the bog.

ترجمة عربية:

"**أثيرن** و **أميريچين** الشاب"

كان هناك حداد شهير فى ألستر، كان اسمه **فيلثى إيكيد** الحداد، لكنه كان صنائعيًا ماهرا فى كل حرفة إلى حد أنه لم يوجد، قبله أو بعده، حداد أفضل. وُلد له ابن وسُمِّى **أميريچين**. وعلى مدى أربعة عشر عاما كان هذا الابن صبيًا أبله ولم يكن يتكلم. وكبُرَتْ بطنُهُ إلى أن صارت فى حجم حقيبة كتب جلدية كبيرة ضخمة وكانت إسفنجية ورمادية لزجة. وكان المُخاط يتدلَّى هابطا من أنفه إلى شفتيه. وكان جلده أسود وأسنانه لامعة. وكان وجهه أبيض مائلا إلى الرمادى. ومثل أنابيب كِيْر الحداد كانت ساقاه حتى فخذيْه. وكانت قدماه ملتويتين ومفلطحتين، وكاحلاه ضخمين ومتورمين. وكانت عظام خدَّيْه مرفوعة وعريضة، وكان من الممكن أن تصير عيناه حمراوين داكنتين تحت حاجبيْه الأشعثيْن المتدليَيْن من فوق. وكان شعره خشنا وشائكا، وكان له ظهر مقوَّس، بارز العظام، وأجرب. ولم يكن شخصا حُلْوًا.

ولو كان قد تُرِك وقتا طويلا جالسا بلا رعاية، دون أن ينظف أحدٌ وراءه، لتكوَّمت فضلاته حوله بارتفاع يصل إلى رِدْفَيْه. وكانت أطعمته المفضلة هى هذه: اللبن الرائب المغلى، نباتُ المُرّان البحرى، عِظام البراجم الملوثة بالدم، التوت البرى الأخضر، كيزان الذرة المحروقة، أعشاب الثوم الخضراء، الجَوْز الفارغ. وكان من المعتاد أن تُوضَع هذه الأشياء على منضدة بالقرب من الصبى لجعله ينعم بالتسلية والإشباع.

وذات يوم أرسل الشاعر **أثيرن** خادمه، واسمه **شاكى جريد** Shaky Gret إلى ورشة **فيلثى إيكيد** لسَقْى وتقوية فأس قتال فى النار، وكانت ابنة **إيكيد** فى البيت جالسة على كرسى مزخرف، وكانت تلبس فستانا أنيقا. وكانت وحدها تعتنى بالبيت، وكان الصبى موجودا فى رعايتها. رأى **جريد** ذلك الأبله القبيح الوضيع جالسا على أرضية المنزل أمامه. حملق الصبى فيه بشراسة، وأصيب **جريد** بالفزع.

عندئذ سمعوا عجبا: الصبى يُكلِّم خادم **أثيرن**.

"Hasgretetgrits?"

"Has–gret–et–grits?"

"Has gret et grits?" قال للمرة الثالثة .

[ربما: هل أكل **جريد** البُرْغُل؟ –المترجم]

ولم يُجِبْ **جريد**. كان مرتعبا تماما. وقال له
الصبى ذلك مرة أخرى.

"Has gret et grits?"

اللبن الرائب وبيض السمك البحري؟

ثمر العُلَّيْق؟ البرقوق الشائك؟

سيقان الثوم؟

لُبّ جَوْز الصنوبر؟

التفاح واللبن الرائب المطبوخ؟

Has gret et grits?

اندفع **شاكى جريد** بعيدا عنه إلى خارج
المنزل وتاركا the liss[٤٣] سقط من الممرّ المرتفع
فى المستنقع.

والحقيقة أن حُكْمًا بشأن ما هو "دقيق" يشترط مسبقا سُلَّم قِيَم، وطريقة تقييم، كما ناقشنا من قبل فى بحث حُجَّة عدم اليقين عند **كواين**. وفى السُلَّم الفيلولوچى للقِيَم فإن اللغة الأدبية والشكل الأدبى يتمتعان بأهمية ضئيلة إلى حد أنهما يكونان تقريبا خارج السُلَّم كُلِّيًا؛ ويمكن حذفهما فى ترجمة قد يظل يروِّجها فيلولوچى باعتبارها "أمينة" و"دقيقة". وفى الترجمة الأدبية المحفوفة بالخطر التى نتناولها هنا توجد، على العكس، كلمات كثيرة لا تتبع الآيرلندية بأمانة شديدة وربما نظر إليها فيلولوچى على أنها "غير دقيقة". وعلى سبيل

43: لم أتمكّن من التأكّد تماما من معنى كلمة liss الآيرلندية فى هذه القطعة، والتى انتقلتْ إلى الإنجليزية أيضا فهى تعنى الشاعر العرّاف كما تعنى الفناء أو الحوش؛ والأرجح أن المقصود هو أنه اندفع إلى الخارج تاركا الشاعر الصغير الواعد الذى أفزعه –المترجم.

المثال فإن الأطعمة ليست بالضبط هى الأطعمة الواردة فى النص الآيرلندى، وقد تم تغيير اسم خادم **أثيرن**، والقصيدة ذاتها أكمل من النص الذى يقدمه كتاب لينستر LL [Book of Leinster]، والبيت الأول مكرَّر فى الواقع ثلاث مرات فيما يقدِّمه النص القروسطى مرة واحدة فقط،، وقد تم تغيير الترتيب فى بعض الجُمَل. ومثل هذه التغييرات مثيرة للانزعاج بالنسبة للفيلولوچيين، لكننى بصورة عامة سأحاول إثبات أن النص الإنجليزى يعمل كتمثيل *أدبى* "دقيق" للنادرة الآيرلندية –فى الحقيقة كذلك أكثر كثيرا من ترجمة بدون تلك التغييرات. وقد غيَّرْتُ اسم خادم **أثيــرن**، على سبيل المثال، لأننى قررتُ أن من المطلوب أن أول منطوق لـ **أميريچين** أشبه بالشعر وقد سمح **جريــد** gret بقافية داخلية مع et باعتباره اسم مفعول مهجورا، بتوافق صوتى فى كل من بيت الشعر الاستهلالى والبيت الختامى، dúnad[٣٧]، الذى يملك بعضا من نفس الإشارات بالنسبة للجمهور الإنجليزى مثل السَّجوع والسَّجوع الاستهلالية للبيت الأول من الروسك rosc الآيرلندى فى حين أن الكلمة التى تقابل eats [يأكل] وهى "ith" له توافق صوتى مع اسم الخادم (**جريث** Greth). وبصورة مماثلة فإن إضافة أطعمة قليلة تسمح بتفسير قصيدة إنجليزية طويلة بما يكفى لأن يكون لها بعض التشابه مع القالب الشكلى، واستعمال grits [البرغُل] باعتباره أحد الأطعمة غير السائغة يجذب انتباهنا وله معنى كمؤشر على الذوق أكثر من الألبان الرائبة الحرفية (أو حتى ما هو أسوأ جبن الحلوم cottage cheese، الذى يُوحِى بالنظام الغذائى لليوپى yuppie[٤٤]، أو Quark[٤٥] **تورنيسين** Thurneysen الذى يُوحِى بالمطبخ الألمانى küche) ، حتى رغم تقديم الجناس الاستهلالى والقافية الناقصة off-rhyme مع اسم الخادم، كما تفعل الكلمة الآيرلندية فى النص الأصلى كذلك.

44: اليوپى yuppie (young urban professional): كادر شابّ حضرى طموح وناجح – المترجم.

45: Quark: كلمة ألمانية بمعنى اللَّبَن الرائب –المترجم.

ومقابل الكلمة الغامضة téig فى المخطوطة، اخترتُ تفسيرا يُعْطِي صورة أدبية حيَّة -بطن الصبى الشبيهة بحقيبة كتب جلدية- على حين يتبنى اللغوى **[چون] كوخ** koch [John] تخمينا أكثر محافظة بكثير. وكل هذه العناصر- الجناس الاستهلالى، وتوافق الصوت، واللغة المجازية، والشكل الشعرى، إلخ- ماثلة فى النص الأصلى على قدم المساواة مع المعنى الدلالى وبالتالى باعتبارها جديرة بالتمثيل فى الترجمة مثل أى جوانب أخرى للنص الأصلى. وهى بصورة خاصة جديرة بالتمثيل فى ترجمة لنص من تراث أدبى يرفع من شأن الشكلية والصوت كما يفعل الأدب الآيرلندى. وفى ترجمتى لواقعة **أثيرن** جرى منح امتياز للقِيَم الأدبية، والشكلية، والسمعية، أكثر من القيم الفيلولوچية- وبصورة خاصة الاهتمام بالقيمة الدلالية على مستوى الكلمة. بأى معنًى، إذن، تُعْتَبَر [الكلمة] أقل "صحة" أو أقل "دقة"؟

ليس من المصادفة أن المترجم الأول لروسكاذا *"توينْ بو كوليْنيِى"* إلى أى شىء أشبه بالشكل الأدبى فى أى لغة وأن المترجم الأول لها إلى الإنجليزية بكاملها كان شاعرا، **توماس كينسيلا**، الذى تختلف قِيَمُهُ عن قِيَم التراث الفيلولوچِى. ولكىْ يترجم الروسكاذا نَظْما كان من الضرورى لـ **كينسيلا** أن يتخلى عن قِيَم الترجمة الفيلولوچية. وترجمات **كينسيلا** مشهورة بصورة خاصة بحساسيتها لجوانب بعينها للتوافقات الصوتية للنصوص الآيرلندية -وكذلك للالتباسات، والتلاعُب بالألفاظ، والخطاب غير الخَطِّي- وهو فى هذا يقتفى أثر **أوستِين كلارك**. وباعتبارهما هما ذاتهما كاتبيْن، كان **كينسيلا** و **كلارك** كلاهما فى وضع جيِّد يسمح لهما بتقدير وتحويل الصعوبة الأدبية *والتبعيد ostraimic* فى النصوص الآيرلندية التى اشتغلا عليها. وكانا قادريْن على فهْم وترجمة القِيَم الأدبية التى تنطوى عليها النصوص الأدبية المبكرة، جزئيًا لأنهما كانا مُدْركيْن لقِيَم مُماثلة تنفخ الحياة فى الأدب الآيرلندى فى القرن العشرين بالإنجليزية.

وإغراءُ جَعْل ترجمات النصوص الأدبية أبسط وأسهل قراءة من النص المصدر معترفٌ به تماما من جانب المترجمين الأدبيِّين الحاليين وقد نُـوقش كثيرا فى الكتابات النقدية والنظرية عن الترجمة أيـضا (مـثلا Baker 1993, Shuttleworth and Cowie 55 ff). وحذف بعض الغموض، والتوافق الصوتى، والخطاب غير الخطى، والمعنى الأدبى الشكلى، لا يمكن تفاديه: تماما مثلما لا يمكن تفادى فقدان المعنى المرتبط بالتحول من السمات الإلزامية للُغــة إلـى السمات الإلزامية للُغة أخرى. غير أنه فى تمثيل الأدبِ يسير المترجم على حد السكين بين جعل النص قابلا للوصول للجمهور المتلقِّى وجعله أبسط مـن أن يمثل التعقيد الأدبى للنص المصدر، والمسائل التى تطرحها هذه العملية حـول "التكافؤ الدينامى" واضحة جلية. ومع هذا فرغم واقع أن النـصوص الأدبيـة صعبة بصورة ثابتة تقريبا (كما يشير **شتاينر**) وأن *التبعيد [أوسترانيِى]* سـمة منتظمة من سمات اللغة الأدبية، فإن المترجمين الذين يعملون فى إطار عمـل فيلولوچى استمروا فى أن يكونوا ملتزمين بالوضوح بوصفه كـذلك، بحـذف الصعوبة. وفى حقول مثل الدراسات الكلتية، حيـث المجتمعـات الأكاديميـة يسيطر عليها الفيلولوچيون الذين تُوَجِّهُهُمْ المعايير الفيلولوچيـة والممارسـات الفيلولوچية، يكون اختزال النصوص الأدبية إلى تمثيلات غير أدبية ماثلا فـى كل مكان ولا يمكن تفاديه عمليا.

وبطبيعة الحال، هناك مشكلة، مع حذف الاعتبارات الأدبية أو التقليـل من قيمتها فى نظرية الترجمة –مع القول أخيرا، *آه حسنا، هذا لطيف جدا فى النظرية، ولكن من المستحيل فى الممارسة الإمساك بمثـل هـذه الـسمات للنصوص الأدبية*– وهى مشكلة تتمثل فى أن اللغة الأدبيـة تُظْهِـر سـماتٍ جوهريةً للكلام البشرى العادى معبَّرًا عنه بدرجة أكبر. وتمثل اللغة الأدبيـة اللغة كما يجرى استعمالها بصفة عامة، وسواء أكانت النـصوص أدبيـة أم لا[٣٨]. والحقيقة أن كل خطاب بشرى به مَيْل إلى التفرُّع إلى حكاية أو نادرة،

حكمة أو لعنة، رثاء أو مزاح. وعلاوة على هذا فإن كل لغة بشرية تستعمل مجازات كلام، وكذلك سمات من الصوت وسياق الموقف register أو النحو غير المألوف أو الكلام غير السليم نحويا، للتوصيل بطريقة غير خطية. ولهذه الأغراض فى "اللغة العادية" (أى، اللغة غير الأدبية) يستعمل الناس اللغة الواضحة وذات الطابع غير المألوف، اللغة التى تنتهك القواعد والتى هى "خاطئة". واللغة العادية، مثل اللغة الأدبية، مُشْبَعة بالمَجاز (Lakoff and Johnson 1980, de Man 1978). وعندما تُرْسِل النظرية ما هو أدبى إلى السكوت، فإنها ترسل إلى السكوت سماتٍ أساسيةً للُّغة البشرية. وبالتالى فإن فَهْم اللغة الأدبية وتفسيرها أمران أساسيانٌ لكل دراسة للُّغة، ولأى نظرية عن اللغة، ولأى نظرية عن الترجمة. إنه لا يمكن أن يُطْرَح جانبا. وأى نظرية للترجمة -مثل نظرية **كاتفورد** اللغوية- تستبعد اللغة الأدبية *بوصفها كذلك* باعتبارها غير قابلة للترجمة تغدو مُقَيَّدة فى فائدتها، حتى، بصورة مفارقة، بالنسبة للنصوص غير الأدبية. ومما يدعو إلى السخرية أنه بدلا من استعمال الأدب كإطار عمل لتطوير نظرة واسعة وشاملة إلى اللغة، هناك اتجاه لاستعمال طبعة مبتورة ومبسَّطة من اللغة لتشريح الأدب، وبصورة خاصة الأدب فى الترجمة.

وبسبب المقدمات المنطقية للفرع الأكاديمى ذاته، حتى عندما يكون الأكاديميون متعاطفين مع ثقافة مصدر -كما كان الفيلولوچيون الآيرلنديون إلى حد كبير- فإن ترجماتهم تقوم من جديد بإعادة تمثيل المواقف الإمبريالية للمستشرقين عندما يختارون الكنائيات المتضمنة فى ممارسات الترجمة(٣٩). وهُمْ لا يقومون فقط بصياغة النص داخل قالب طوق غربى يُحِيل إلى خارج النص logocentric، غير أن الترجمات نفسها مختزِلة لتعقيد النصوص الأصلية إلى حد أنها تقود إلى نوع الحكم بشأن الآداب غير الغربية الذى يختصره التعليق الشائن لـ **[توماس بابنجتون] ماكولى** [Thomas Babington]

Macaulay القائل بأنه لم يجد مستشرقا "يمكن أن يُنكِر أن رفًا واحدًا في مكتبة أوروبية جيدة يساوى كل الثقافة القومية للهند وبلاد العرب"[٤٠]. وهذه ليست نقطة تافهة، لأنه حتى إذا كانت الفصاحة هى المعيار الشائع للترجمات الشعبية والمتسمة بطابع الثقافة الجماهيرية كما أكد ڤينوتى (Venuti 1992, 1995)، فإن مقاربات فيلولوچية إلى درجة عالية للغاية بقيت المعيار لترجمة النصوص القومية لثقافات أقلية أو غير غربية، منها معظم الثقافات ما بعد الكولونيالية. وتحمل الفيلولوچيا معها المقدمات المنطقية لأصولها الثقافية. وعبر مواضع سكوت الناشر والمترجم الوضعى، فإنه يجرى مَحْوُ التباسات وصعوبات النص المهمَّش، وكذلك قابليات للخطأ وانعدامات اليقين عند المترجم على السواء[٤١]. ويؤيِّد هذا المسار المثل الأعلى الكلى الرؤية [أو: الشامل المراقبة] panoptic للتحديق الإمپريالى، الذى يَهَبُ المعرفة الكاملة للمراقب/ المترجم (التى لا يعيبها سوى "التحريفات corruptions" فى النص المصدر)، وفى الوقت نفسه يجرى الهبوط بمكانة النص المطلوب ترجمته من قطعة أدبية إلى عمل غير أدبى. وحتى إذا كانت تفشل فى تمثيل القوة الجمالية للأعمال المعيارية المكرَّسة فإن الفيلولوچيا تُوقِعُ موضوع بحثها فى الشَّرَك، مُدْرِجةً إياه داخل إطار عمل بحثى شكَّلَتْهُ القيم الغربية السائدة. وتُحكِم الفيلولوچيا تثبيت النصوص ما بعد الكولونيالية داخل إطار عمل وضعى، متطلبةً بذلك من الأدب موضوع البحث أن يتوافق مع تلك القِيَم، خافضًا صوت أى تحديات أو بدائل للعقلانية الغربية التى قد تقدمها النصوص. وفى محاولة لأن يكون دقيقا و"موضوعيا"، تقوم الفيلولوچيا بإعادة تمثيل للمناورة الكولونيالية؛ إنها حتمية لأن القيَم مشفَّرة فى عمق الممارسات الفيلولوچية نفسها[٤٢]. ومما يدعو للسخرية أنه، على هذا النحو، حتى المترجمون الذين يعملون من داخل ثقافة يمكن أن "يستعمِروا كولونياليًّا" النصوص الأدبية والوثائق الثقافية الأساسية لشعبهم ذاته عن طريق التقيُّد بالممارسات الفيلولوچية. ولهذا فإن من المفارقات أن حالة آيرلندا لا تختلف

كثيرا -بسبب دارسِى ماضيها الثقافى وليس بسبب إمبرياليِّيها الكولونياليِّين- عن وضع مستعمرات أخرى بقدر ما سيطر الفيلولوچيون على ذُرِّيَّة بكاملها من نسق الأدب المترجم. ورغم أن الترجمات الأكاديمية قامت بوظيفة تكميلية ضمن النزعة القومية الثقافية، كما ناقشنا فى الفصل ٤، لأن منظورا كولونياليًّا يغدو مُلازِما لممارسات الفيلولوچيا، فإنه فقط عندما تترك الترجمات وراءها القواعد المعيارية لدقة الفيلولوچيا -كما يفعل كينسيلا- يمكن لممارسة ترجمة متحرِّرة من الكولونيالية أن تنشأ[٤٣].

وإذا كانت هناك مشكلات أيديولوچية وسياسية مع النزعة الشكيَّة الجذرية عند كواين وأطروحته عن عدم يقين الترجمة، كما أكدتُ فى الفصل ٥، فإن هناك مشكلات مماثلة فى الإصرار الوضعى للفيلولوچيا على وضوح الترجمات وبحثها عن دقة محدودة النظر وتبسيطية. وحتى إذا كان من المسلَّم به أن المترجمين يجب أن يعيروا انتباها مدقِّقا للقضايا النصية وللكلمات المفردة، فإن من الجلى أنه بالنسبة لنص، خاصة بالنسبة لنص أدبى، هناك ما هو أكثر من الكلمات. هنا أيضا الكلمة the Word، اللوجوس the logos. وكثيرا ما ينشأ اللوجوس، خاصة فى النصوص الأدبية، من خلال وعَبْرَ جدلٍ أو توتر مع الكلمات نفسها. إن خلطا بين الكلمة the word والكلمة the Word [بالحرف الاستهلالى الكبير]، وربما كان هذا تركة من التراث الفيلولوچى الوضعى للقرن التاسع عشر، هو جزئيًّا ما أفضى كذلك إلى إساءة قراءةِ للتمييز الشهير الذى عقده القديس چيروم Saint Jerome وخلفاؤه الكلاسيكيون، التمييز بين الترجمة *verbum de verbo [كلمة مقابل كلمة]* و *sensum de sensu [معنى مقابل معنى]*[٤٤]. ويبدو أن الكتَّاب اللاتين كانوا يعقدون تمييزا بين ترجمة أمينة، وهى ترجمة تتمسك بتقدُّم النص فى تفاصيله، وإعادة صياغة فضفاضة أكثر للترجمة. وفيما أظن فإن التراث الفيلولوچى، بكل شحنة المعرفة الفيلولوچية الواسعة فيما يتعلق بالكلمات، هو

جزئيا ما أفضى إلى قراءة لهذا القول المأثور تخلط *verbum de verbo* بمفاهيم لاحقة عن الترجمة الحرْفية. ويُقرأ معنى "علمى" عن الكلمات – بالإضافة بصورة ضمنية إلى "علمٍ" للغويات المقارنة، والدراسة التعاقبية diachronic للغة، والإيتيمولوچيا، وما إلى ذلك– بالعودة إلى التمييز الرومانى الشهير. غير أن من المهم الإبقاء على هذه الأفكار منفصلة، لتفادى إسقاط معنىً وضعى على مصطلحات ثقافات أخرى مقابل *word [كلمة]* فى سبيل تفادى تطبيق موقف من القرن التاسع عشر عن الموضوعية والدقة لم يكن موجودا فى الثقافة الرومانية أو فى أماكن أخرى(٤٥). وفى هذه الحالة فإن التراث الفيلولوچى هو الذى يغدو مسئولا بصورة جزئية عن إعادة كتابة تاريخ نظرية الترجمة فى الغرب، مستعمِرًا كولونياليًّا الخطاب الخاص بالترجمة بالإضافة إلى الترجمات ذاتها.

ورغم المخاطر الجلية، تستمر إستراتيجيات الترجمة فى كونها المعيار عند كثير من الأكاديميين فى لغات الأقليات واللغات غير الغربية، وحتى عند الأكاديميِّين الملتزمين بالمحافظة على لغاتهم القومية. وبصورة جزئية يحدث هذا لأن بعض أنصار الثقافة القومية والحمائيين ينظرون إلى الترجمة الفيلولوچية للنصوص على أنها وسيلة للحفاظ على أولوية النص المصدر – بالإضافة إلى اللغة المصدر والكلمات المصدر– على وجه الدقة لأن مثل هذه الترجمات تعيد القارئ بصورة متواصلة إلى اللغة الأصلية، مُحيلةً إلى النص المصدر دون القيام بالفعل بمحاولة تمثيله أو إحلاله(٤٦). ومما يدعو إلى السخرية مع هذا أن هذه الممارسات الفيلولوچية جرى غرسها، حيث تشكل برامج تعليمية وبرامج تدعمها الدولة للنشر والترجمة على السواء فى أيرلندا، كما سبق أن رأينا، وفى بلدان أخرى فى العالم. والترجمة عملية كثيفة العمل بحيث إنه توجد غالبا ترجمة واحدة فقط لنصٍّ من ثقافة للُغةٍ أقلية أو ثقافةٍ ما بعد كولونيالية فى لغة ثقافة سائدة؛ وكثيرا ما تكون مثل هذه

الترجمات الوحيدة ترجمات فيلولوچية، المعيار الذى يسود ممارسات ترجمة اللغات "المُلْغِزة" والنصوص الأقل شهرة. وفى غياب ترجمات أخرى تكـون تمثيلات لتعقيدات نصية أوسع، ستنتهى مثل هـذه الترجمـات الفيلولوچيـة بصورة لا يمكن تفاديها إلى أن تكون بمثابة إحلالات للنصوص المصدر من أجل القراء ذوى اللغة الأحادية المتمثلة فى اللغة الهدف. وفـى مثـل هـذه الظروف تُلازِم المقدَّمات المنطقية الكولونيالية والإمپريالية لعلم الفيلولوچيـا الترجمات التى يجرى إنتاجها ضمن هذا النموذج: إن كلمات words الآخـر سيجرى تمثيلها، ولكن نادرا ما سيجرى تمثيـل الكلمـة Word [بـالحرف الاستهلالى الكبير].

١: حول ماربان Marbán انظرْ Murphy 1956:10-19, 177-178.

٢: حول علاقة *التبعيد [أوسترانيى]* بدراسات الترجمة، انظـرْ Even-Zohar 1990:202ff.; Bassnett 1991:103.

٣: يذكّرنا **شتاينر** (Steiner 1992:113) مستشهدًا بـ **روبرت هال** obert Hall بأن السلامة النحوية grammaticality لا تُقاس بمعايير مجرد التعارض الثنائى، سواء النحوى أو غير النحوى. وبدلا من هذا يوجد تدرُّج لا نهـائى بين شىء ما يمكن أن يستعمله كل فـرد فـى مجموعـة لغويـة speech-community (مثلا الرطانة الخاصة بمهنة أو فئة [طلابية مثلا] -المتـرجم) ويُدْرِكه باعتباره طبيعيًّا للطرف المضاد لشىء يمكن أنْ يعلن كلُّ متكلّم أنه لم يُستخدم مطلقًا. وعلاوة على هذا فإن تكوينات جديدة ناشئة مـن التماثـل أو المزج تبرُز طول الوقت، ويجرى التعرُّف عليها وفَهْمها دون صعوبة. قارنْ Snell-Hornby 1988:121.

ويلاحظ **باسُّو** (Basso 1990: 77ff.)، متخذًا مسلكا مختلفـا قلـيلا، أن تعريف المقدرة اللغوية يحتاج إلى التوسُّع ليشمل القدرة على الكلام بـصورة ملائمة وكذلك بصورة سليمة نحويًّا: وفى كثير من الأحيان يكـون الكـلام الملائم خاطئا نحويا وعلى العكس فإن الكلام السليم نحويا يكون فى كثير من الأحيان غير ملائم.

٤: أو فى إخفاق الملاءمة بين هدف الكاتب ووسيلته الأدائيـة، كمـا يلاحظ شتاينر.

٥: في ورقة غير منشورة يؤكد ويليـــام مـــاهون (William Mahon 1995) أن *Bérla na filed* كتعبير أحال إلى النحو غير المألوف أو الغريــب أكثر حتى من مفردات المعجم غير المألوفة.

٦: للاطلاع على نظرة شاملة إلى الشاعر باعتبــاره عرّافــا، انظــرْ الاستشهادات الواردة في الفصل ٣، أعلاه. وكان الشاعر fili مسئولا لــيس فقط عن الشعر، بل أيضا عن القصص، والنــصوص القانونيـــة *Senchas*، و'الميراث الثقافي' lore [كان الشاعر المسمَّى fili شاعرا من طبقة الــصفوة يجمع إلى جانب كونه شاعرا بين وظائف الــساحر والمــشرِّع والقاضـــي ومستشار رئيس القبيلة –المترجم.].

٧: تبدأ *"غارة ماشية ريجاقنا"* بإيقاظ **كو هولين** من النوم بخوار بقــرة تعيسة؛ وهو يندفع عاريا نحو الصوت ويجد المرأة الخارقة للطبيعة في عربة حربية مصحوبة برجل يسوق بقرة. يتحدَّى **كو هــولين** حق المرأة في أخــذ البقرة من "ألستر". ويتمّ تعريف المرأة والرجل كليهما عند **كو هولين** باسميْن طويليْن غريبيْن، ويتهمهما **كو هولين** بخداعه. ويقفز وراء المرأة في عربتها الحربية ويهدِّدها برُمحه. وتطلب منه أنْ يبتعد وتزعم أنها شاعرة هجاء تلقَّت البقرة كمكافأة على قصيدة. ويطلب **كو هولين** أن يسمع القصيدة وبعد هــذا يكون على وشك أنْ يقفز عائدا إلى عربتها، غير أن المــرأة، والحــصان، والعربة، والرجل، والبقرة، تختفي جميعا. تتحول المرأة إلى طــائر أســود وتظهر على غصن شجرة فوقه، كاشفة عن أنها هي إلهة الحرب. وهي تقول إنها حصلتْ على البقرة منذ وقت قصير مخدوعة بـ دونْ كولينِيي Donn of Cúailnge، وتتنبأ بأن **كو هولين** سوف يعيش طالمــا كــان عجِــل البقــرة رضيعا، لأن العجل سوف يتسبب في غارة ماشية كــولينِيي. ويجيــب **كــو هولين** بأن غارة الماشية سوف تزيد من شهرته. وهي تقول إنها سوف تأتي

إليه فى أشكال متنوعة لتؤذيه فى الوقت الذى يكون فيه أكثر عرضة للأذى، ويردّ عليها بدوره بأنه سوف يصيبها بالجروح والأذى.

٨: أو ربما "Enemy-of-Cold-Wind-and-Reed" [عدوّ-البرد-و-الريح-و-البوص]؛ قارنْ "Conflict, strife, enmity": DIL 2 Sceo [الصراع، الفتنة، العداوة]. ويقدِّم **ليهى** "Cold-wind-and-much-rushes" [الريح-الباردة-و-اندفاعات-كثيرة] (Leahy 1905-06:2. 132n4)، و **داربوا دو جيبانفيل** "Froid vent beaucoup, Roseau beaucoup":d'Arboi de Jubanville 1906:166 n.1[ريح باردة كثيرة، بوص كثير].

٩: طوله أيضا يجعل من المستحيل تحقيق ميزة لغوية على الرجل، مع ترك **كو هولين** عاجزا عن هجائه، على سبيل المثال. عن الشاعر كهجّاء انظرْ F. Robinson 1912. قارنْ أيضا الفصل ٤ أعلاه للاطلاع على واقعة ذات تشابُهات موحية.

١٠: أوردتُ ترجمة المؤلفة للنص الألمانىّ فى المتن وأوردتُ ترجمة عربية لها فى المتن أيضا –المترجم.

١١: فى *The Death of Cú Roí* [موت كو رُوى] يقوم رجال "ألستر" بغارة على الأعداء، بمساعدة رجل غامض يرتدى معطفا بلون أصفر باهت. وحينما يأتى وقت تقسيم الغنائم، لا يعطونه نصيبه العادل، وعند هذه المرحلة الرئيسية يأخذ الغنيمة الرئيسية، التى تشمل المرأة **بلاثنيد** Bláthnait، بالقوة ويفرّ هاربا. ويحاول **كو هولين** أن يتدخل، غير أن الرجل يهاجمه، ويوقعه على الأرض، ويقص شعره، ويلطخ رأسه بالرَّوَث. وبعد سنة من العار، تقود طيور سوداء **كو هولين** إلى معقل **كو رُوى** فى "مونستر"، ويُدرِك أن **كو رُوى** هو الرجل الذى قام بإذلاله.

ويعقد كو هولين تحالفًا مع بلاثنيد؛ ويتفقان على لقـــاء فـــى "ســـاڤين" Samain، عيد السنة الجديدة. ويمرّ الوقت ويعود كو هولين إلى منطقة كـــو رُوى مع جنود "ألستر". فيما كانت بلاثنيد تقوم بتحميم كو رُوى تخونـــه؛ إذ تقوم بتكتيفه وبفتح المعقل للأعداء. ويقطع رجال "ألـــستر" رأس كـــو رُوى. ويُلْقِى فيرهيردنه Ferchertne شاعر كو رُوى رثاءً شعريًّا طـــويلا غامـــضا للرجل، وبعد ذلك يقفز من جُرْف حاملا بلاثنيد إلى موتها معه.

١٢: الفصل ٢ والفصل ٣ أعلاه يعالجان مسألة ترجمة الروسكاذا فـــى ت.ب.ك؛ انظرْ M. Tymoczko 1981 للاطلاع على ترجمات لـ مـــوت كـــو رُوى و *موت كو هولين*، الذى يشتمل على الترجمات الإنجليزيـــة الأولـــى للروسكاذا فى هذه النصوص.

١٣: قارنْ Austin [1942] 1975; Lyons 1977: ch. 16; Searle 1969.

١٤: انظرْ Koch 1995:53-54؛ وقد نُشِرَتْ ترجمة كوخ (كاملـــة مـــع حذوفات فيلولوچية) بعد أن قمتُ أنا بتقديم نسخة أولية من هذا الفصل فـــى المجموعة النقاشية للأدب الكلتى والثقافة الكلتية لمركز الدراســـات الأدبيـــة والثقافية بجامعة هارڤارد فى ١٩٩٣، فأوضحتُ هـــذه الثغـــرة فـــى سِـــجِلّ الترجمة.

١٥: لاحظْ أن تشادويك قدَّمتْ معانى كل الكلمات المفردة فى إشاراتها، إلى حد أن هذه الترجمة لافتة للنظر بصورة خاصة.

١٦: انظرْ Baumgarten 1986:356 للاطلاع على ترجمات أخرى لهذه الحكاية؛ ومناقشة معالجتها فى الترجمة هنا ليست شاملة.

١٧: تُعَدُّ ترجمة فارادای (Faraday 1904:27) حتى أقـــلّ فائـــدة فـــى التعبير عن لَعِب سياق الموقف register.

"Come out of the chariot now", said the charioteer.

"The horses are fine, and I am fine, their little lad", said Cuchulainn. "Go forward round Emain only, and you shall have a reward for it".

"اُخْرُج من العربة الآن"، قال سائق العربة الحربية.

"الحصانان ممتازان، وأنا ممتاز، يا وَلَدَهُمْ الصغير"، قال كو هولين. "انطلقْ فى جولة حول "إيڤين" فقط، وسوف تحصل على مكافأة على هذا".

١٨: ترجمة فاراداى (Faraday 1904:28-30) هنا مُوحِية أكثر قليلا:

"May that be for prosperity", said Conall; "may it be for victory and triumph", ... "May it not be for his happiness", said the champion; "and may it not be for his prosperity, his first taking of arms".

لعلّ هذا يكون للازدهار"، قال كونال؛ "لعله يكون للنَّصر والظَّفر" ... "لعله لا يكون لسعادته"، قال البطل؛ "ولعله لا يكون لازدهاره، لحمله الأول للسلاح".

١٩: تستعمل ميدڤ DIL *folachta* and *foluchta* نوعا من اللغة المليئة بضرب الأمثال والتى يلاحظ أوراهيللى (O'Rahilly 1976:298) أنها غامضة. ومن أجل كلمة *fulachta* قارنْ DIL *folachta* and *foluchta*.

٢٠: قارنْ أوراهيللى (O'Rahilly 1976:237):

"That is what usually happens", said Fergus, "to a herd of horses led by a mare. Their substance is taken and carried off and guarded as they follow a woman who has misled them". Faraday (1904:139) gives, "after a woman who has ill consulted their interest".

"هذا هو ما يحدث عادةً"، قال فيربيس، "لقطيعٍ من الخيل تقوده فرسة. مالُهم أخذوه واستولوا عليه وحرسوه لأنهم اتّبعوا امرأة خدعتهم". وتعْطِي فارادای (Faraday 1904:139): "وراء امرأة أساءتْ النظر إلى مصلحتهم".

٢١: لاحظنا فى موضع سابق أن بعض المترجمين يقومون بتخفيف فكاهة النصوص الآيرلندية عن طريق اختيار سياق موقف register غير فكاهى وعن طريق استخدام مرادفات متكلِّفة إلى حد ما لتلك المتاحة فى الإنجليزية لترجمة القِطَع الآيرلندية المطروحة للبحث. وهناك مثيل قريب لهذه المسألة قدَّمتُه فى المثال ٦ فى الفصل ٧ أعلاه.

٢٢: هذه القصيدة المبكرة اُحْتُفِظَ بها فى نص فريد من القرن الخامس عشر. وللاطلاع على عرض عن الطبعات والترجمات قبل كارنى، انظرْ Murphy 1955:86.

٢٣: ... "Was sich überhaupt sagen lässt, lässt sich klar sagen; und woven man nicht reden kann, darüber muss man schweigen" (1961:2-3). ؛ [وفى المتن ترجمة عربية لترجمة المؤلفة إلى الإنجليزية – المترجم].

٢٤: ڤارنْ [ريموند] ڤان دينْ برويـك Van den Broeck [Raymond] 1993:50-51. انظرْ ريفاتيرّ Riffaterre 1992:204ff للاطلاع على مظـاهر اللغة الأدبية التى تنعكس فى ترجمات هى ذاتها أعمال أدبية.

٢٥: الاختلافات فى المعنى الناشئة عن إعادة الصياغة ناقشها أيـضا **لاكـوف** و **چونـسون** Lakoff and Johnson 1980؛ و **بـولينچر** Bolinger 1977؛ و **ريفاتيرّ** Riffaterre 1992.

٢٦: فى هذا الإطار المعرفى (پـاراديم) يجـرى تجاهُـل المظـاهر السُّوسيو-لغوية والوظيفية للتوصيل النصى، مع إعطاء الأفضلية للتوصـيل الإجمالى إلى حد كبير. وهكذا فإن كلا نمطـى الـنص الـ illocutionary والـ Perlocutionary يُعانيان بصفة خاصة فى الإطار المعرفى الوضعى للقـرن التاسع عشر -بما فى ذلك أنماط نص مثل النبوءات، والرُّؤى، والأهـاجى، والتقريظات Encomia، وغيرها، بالإضافة إلى نصوص هيراطيقية hieratic المقصود بها بثّ الرعب. وكل أنماط النصوص هذه لافتة للنظر فـى الأدب الآيرلندى.

٢٧: يمكن توجيه انتقادات مماثلة إلى أنصار "المدارس العلمية" لنظرية الترجمة، بما فى ذلك كتّاب مثل **يوچين نيدا**.

٢٨: ثيمة القصة باعتبارها اختلاقا/فبركـة نجـدها لـيس فقـط فـى *Finnegans Wake [يقظة فينيجان]*، و *Faux monnayeurs [مُزيّفو النقود]*، و *Absalom, Absalom! [أبشالوم، أبشالوم!]*، بل أيضا فى رواية [أورسولا] **لو جُوينْ** [Ursula] LeGuin: *Left Hand of Darkness [اليد اليسرى للظـلام]* (وهى عمل من أولَى أعمال الخيال العلمى النسوى الرئيـسية -المتـرجم)، ورواية [چانيت] **وينترسون**: [Jeanette] Winterson: *The passion [الهوى]*، ورواية **تونى موريسون**: *Song of Solomon [نشيد سليمان]*. بـل يمكـن أنْ

نستشهد بسهولة بأعمال لـ **خورخه لويس بـورخيس**، أو **جابرييـل جارثيـا ماركيث**، أو **سلمان رشدى**.

٢٩: قارنْ فى الألمانية: " es war einmal", "in den alten zeiten, wo das Wünschen nochgeholfen hat ..."؛ وفى الفرنسية "il estoit une fois ".

٣٠: انظرْ ، على سبيل المثـال، AIT 93ff., 503-07، انظـرْ أيـضا Williams and Ford 1992:46-49.

٣١: يناقش **فورد** (Ford 1974:39-45) الاشـتقاق مـن جِـذْر واحـد paronymy وتداعيات صوتية أخرى باعتبارها وسيلة لربط الأفكار فى الشعر الكلتى؛ ويبحث **كريد** (Creed 1992) استعمال الجنـاس الاسـتهلالى لأزواج الكلمات للدلالة على تداعيات تصوُّرية [متعلقة بتكوين الأفكـار] ideational فى الشعر الآيرلندى المبكر، وهذه سمة يراها قديمة جدا.

٣٢: مثلا، عندما كانت تجرى ترجمة رواية *يقظة فينيجان* *Finnegans Wake* إلى الإيطالية، كانِ كل تشديد **چويس** على عُمْـق وثـراء الـصوت Sonority، والإيقاع، واللعِب بالألفاظ؛ وبالنسبة للمعنى بدا لا مُباليا وراغبـا فى أنْ يكون خائنـا Ellmann 1982: 700.cf.561, 700-01 حـول ترجمـة *يوليسيس* *Ulysses*.

٣٣: هناك مثال هو المشكلة المحيِّرة المعروفة جيـدا فـى نـصوص شكسبير فى *هاملت* (I.ii) *Hamlet*، التى يقول فيها **هاملت** " O that this solid flesh would melt" [آه، إن هذا اللحم الصلب جدا سـوف يتحلَّـل]. وكـان المقصود فيما يبدو هو أنْ يسمع الجمهور فى وقت واحـد كُـلا مـن *Solid* [صلب] و Sullied [مُلوَّث]، وتبدو الكلمتان كلتاهما مختلفتيْن فـى مختلـف نصوص المسرحية، وهما نتيجتان فيما يظهر لاختزالات مختلفة لنص الأداء. ورغم أن الغموض الشفاهى للعمل (مفهوما على أنه تزامُن Simultaneity أو

لَعِب بالكلمات (word play) كان قابلا للتطبيق فى الأداء، فإن النص المكتوب لم يكن يمكن أن يتلاءم إلا مع قراءة واحدة. قارنْ: Steiner 1978:21.

٣٤: من الواضح أن الاختلاف يتمثل هنا فى فعل الكـــلام speech act، وهذا مثال ملموس على الطريقة التى تكون بها نظرية فعل الكلام مفيدة فـــى تحديد توجُّه كل من النصوص والترجمات.

٣٥: النص مترجَم فى Koch 1995:53-54 كالآتي:

There was a famous blacksmith among the Ulaid named Eccet Salach the Smith. Echen was another name of his. He was an expert in every craft, so that never before or after was there a better smith. A son was born to him. Amairgen was his name. That son remained in childhood for forteen years, without speaking. His belly swelled util it was the size of a great house; and it was sinewy, gray and corpulent. The snot flowed from his nose into his lips. His skin was black. His teeth were white. His face was livid. His calves were to his thighs were like the spouts of a blacksmith's bellows. His feet had crook toes. His ankles were huge.His cheeks were very long and high. His eyes were sunken and dark red. He had long eyebrows. His hair was rough and prickly. His back was knobby, Bony, rough with scabs. It was not the semblance of a comely person. He had for so long neglected to clear himself after defecating that his own excrements rose up to his two buttocks. His favourite treats were boiled curds,

sea salt, red blackberries, pale berries, burnt ears of grain, bunches of garlic, and "one-eyed" nuts which he played with on the floor.

Aithirne sent his servant Gret to Eccet Salach to order an ax. Greth saw that ignoble ugly monster before him on the floor of the house. He looked at him hostilely. Greth was frightened. Eccet's daughter was there, sitting in a wellmade chair and wearing a handsome dress. She was alone, looking after the house, and the boy along with her. They heared the boy say something to Athirne's servant. He said, "Does Greth eat curds?" (In n-ith Greth Gruth?) three times.Gret made no reply, and was very frightened. Then he spoke to him again: "A fair bush, a foul bush, bunches of garlic, hollow of a pine, apples ..., curds. Does Greth eat curds?"

Gret fled out of the house so that he fell into the mud beyond the causeway of the fort.

كان هناك حدّاد شهير بين الأوليــز Ulaid [شــعب فــي آيرلندا المبكرة أعطى اسمه لولاية ألستر] اسمه إيكيــد ســالاك الحدّاد. وكان إيهين اسما آخر له. وكان خبيرا فى كل حرفــة، إلى حدّ أنه لم يكن يوجد مطلقا قبله أو بعده حدّاد أفضل. وُلدَ له ابن. وكان اسمه أميرچين. بَقِى ذلك الابن طفلا على مدى أربعة عشر عاما، دون أنْ يتكلّم. وانتفخت بطنه إلى أنْ كانت فى حجم منزل كبير [؟]؛ وكانت متينة، ورمادية، وسمينة. وكان المخاط

يسيل من أنفه إلى فمه. وكان جلده أسود. وكانت أسنانه بيضاء. وكان وجهه شاحبا. وكانت سمانتا ساقيْه وفخذاه مثل أنابيب كير الحدّاد. وكانت لقدميْه أصابع ملتوية. وكان كاحلاه ضخميْن. وكان خدّاه طويليْن ومرتفعيْن جدا. وكانت عيناه غائرتيْن وحمراوين داكنتيْن. وكان له حاجبان طويلان. وكان شعره خشنا وشائكا. وكان ظهره كثير النتوءات، وبارز العظام، وخشنا بسبب الجَرَب. ولم يكن له أقلّ شبه بشخص وسيم. وكان قد أهمل طويلا تنظيف نفسه بعد أن يتبرَّز إلى حد أن فضلاته ارتفعت حتى ردْفَيْه. وكانت وجباته المفضَّلة: الألبان الرائبة المغليّة، وملح البحر، وثمر العلّيق الأحمر، وثمر العلّيق الباهت، وكيزان الذرة المحروقة، وأعشاب الثوم الخضراء، والجوز "الأعور"، هذه الأشياء التي كان يلعب بها على الأرضية.

أرسل أثيرن خادمه جريث إلى إيكيد سالاك ليطلب منه أنْ يصنع له فأسا. ورأى جريث ذلك الوحش القبيح الوضيع أمامه على أرضية المنزل. ونظر إليه بعداء. أصيب جريث بالفزع. وكانت ابنة إيكيد هناك، جالسة على كرسي جيِّد الصنع لابسة فستانا جميلا. كانت بمفردها، تعتني بالمنزل، والصبي الذي معها. وسمعا الصبي يقول شيئا لخادم أثيرن. قال "هل يأكل جريد الألبان الرائبة؟" ثلاث مرات. ولم يُجب جريث بشئ، وكان مرتعبا جدا. وعندئذ كلَّمه مرة ثانية: "شجيرة نظيفة، شجيرة موحلة، أعشاب ثوم خضراء، الصنوبر الأجوف، تفاح، ... ، ألبان رائبة. هل يأكل جريث الألبان الرائبة؟"

فرَّ جريد هاربا إلى خارج المنزل إلى حدّ أنه سقط بعد ممر الحصن.

٣٦: *إشارات نصّيّة*. معظم قرارات ترجمتى ستكون واضحة من مقارنة مع ترجمة كوخ الفيلولوچية الحرْفية، لكننا، هو وأنا، نختلف أيضا حول بعض التفسيرات اللغوية للنص. "فيلثى إيكيد"، أنا أحذف ما يبدو أنه تفسير أكاديمى ضعيف، كان إيهين "اسما آخر له". But [لكنْ]، and [و]، هنا وفى مواضع أخرى تُضاف للاستمرار؛ والنص الآيرلندى "حافل بربط تراكيب الجُمَل المعقدة بأدوات العطف" hypotactic [hypotactic صفة من الاسم hypotaxis: مطبوع بطابع الترتيب النحوى لتراكيب متماثلة وظيفيًّا ولكنْ "غير متساوية" أى تلعب دورا غير متساوٍ فى جملة، وأبرز مثال عليه هو تبعية الجُمَيْلات clauses فى جملة معقدة (مثلا جُمَيْلة إلى جُمَيْلة أخرى) بربطها بأدوات عَطْف؛ وهو عكس الصفة paratactic من الاسم parataxis الذى يعنى الإرداف أى تجاور التراكيب دون ربطها بأدوات عَطْف – المترجم.]. "حقيبة كُتُب جلدية كبيرة ضخمة"، النص إشكالى هنا؛ لأنه توجد فى النص ألفاظ مهجورة كثيرة، أقترح قراءة " a huge size, a great book satchel" [حجم ضخم ، حقيبة كُتُب جلدية كبيرة]، حيث أفهم téig على أنه يعكس اللفظة المهجورة *Tíag* (من اللاتينية thēca) التى انتهتْ إلى تغيُّر نَسْخِي لاحق scribal إلى التواء الجذر–o an o-stem. و"spongy" [إسفنجى] بقراءة *féithech*؛ "could get dark" [كان يمكن أن يصير أحمر داكنًا]، بقراءة *damnae*، حرفيًّا: "dark red makings" [موادّ حمراء داكنة]. " If he were left sitting ..." [لو كان قد تُرِكَ جالسًا ...] بقراءة اسم الفاعل participle والاسم المصدرى verbal noun على أنه مبنى للمجهول، قارنْ *DIL* col.270 .*follnigid* "Bloody knucklebones " [عظام البراجم الملوَّثة بالدم]، بقراءة *Méra*. "To keep him entertained and satisfied " [لجعله ينعم بالتسلية والإشباع]، بترجمة كلا المعنييْن الخاصيّن بكلمة *Airfitiud*. " One day " [ذات يوم] حرفيًّا: "after that, then" [بعد ذلك، ثم]. " Eccet's daughter" [ابنة إيكيد]، وقد تمّ نقل مكان كلٍّ من الجملتيْن بحيث يحتفظ تدفق

القصة بقوة الدَّفع. "The boy stared" [حملق الصبى] ، حرفيًّا: " he looked" ["هو" نَظَرَ]؛ وقد قُمْتُ بزيادة الاسم المسند إليـــه. " They heard a wonder" [سمعوا عجبًا]، حرفيًّا: "They heard something" [سمعوا شـــيئا]، غيـــر أن صيغة "Co-cloth ní" فى تباديـــل Permutations مختلفـــة مـــستخدمة فـــى النصوص الآيرلندية المبكرة للإشارة إلى شىء خارق. "The boy said" [قال الصبى] ، حرفيًّا: " he said" ["هو" قال]، مرة أخرى بتحديد المـــسند إليـــه. وتَتَبَّع القصيدة LL117b، غير أننى أضـــفتُ Grits, sea spawn [البُرْغـــل، وبيض السمك البحرى] (باستلهام salty sea-ash [شـــجيرة/شـــجرة دردار البحر المالح] فى النثر)، وفى صمتٍ حذفتُ الكلمات المُبْهَمة.

٣٧: تقوم القصائد الآيرلندية تقليديًّا بترجيع صدى البيت الافتتاحى فى البيت الختامى؛ وهى تصير دائرة كاملة إما بتكرار البيت الأول بكاملـــه، أو بتكرار الكلمة الافتتاحية أو المقطع الافتتاحى، أو بتكرار الفونيم الافتتاحى أو الفونيمات الافتتاحية. ويسمَّى مثل هذا التكرار فـــى البيـــت الأخيـــر dúnad [الإقفال، الإغلاق، التوقيف]. انظرْ Murphy 1961:43-45.

٣٨: انظـــرْ .Snell-Hornby 1988:49-52, 70; Basso 1990:73-77, cf. 53-54; Newmark 1981:17, 33; Steiner 1992:212-14, 236ff.39.

٣٩: حول تداخُل البحث العلمـــى والأيديولوچيـــة فـــى الاستـــشراق، انظرْSaid [1978] 1979:96-99, 148.

٤٠: مُقتبَس فى (Sengupta 1996:164)؛ قارنْ Niranjana 1992:31.

٤١: حول هذه النقاط انظرْ أيضا **چـــاكمون** (Jacquemond 1992:149-50)، الذى يؤكد أن إزالة الإبهام تَحُدُّ من مدى القراءات الممكنة لنص، بحيث تُقَيِّد المعنى على هذا النحو ضمن حدود تفسير المترجِم. ويناـــقش **إيويـــانج**

(Eoyang 1993:86ff., 134, 156, and passim) مشكلات الترجمـــات التـــى تزيل إبهام تراث متعلق بالخاصّة، مثل الإبهام فى الشعر الصينى.

٤٢: تعلّق دو لوتبينيير-هارْوُود (De Lotbinière-Harwood 1991:27, 114) قائلة:

أصل فرنسىّ:

Traduire n'est jamais neutre. C'est l'acte d'une subjectivité á l'oeuvre dans un contexte socio-politique précis ... La tráduction peut donc être un véritable outil politique. En effet, il est possible, dans le passage de la langue de départ á la langue d'arrivée, de faire apparaître ou disparaître un mot ou un monde.

ترجمة إنجليزية للمؤلفة [م. تيموسكو]:

Translation is never neutral. It's a subjective act upon a work undertaken in a precise socio-political context. In fact, in moving from the source the source language to the receptor language, it's possble to make a word or a world disappear.

ترجمة عربية:

"*الترجمة لا تكون محايدة مطلقا* . إنها فعل ذاتـــى علـــى عمل أدبى يجرى القيام به فى سياق اجتماعى- سياسى محـــدّد ... ويمكن إذن أن تكون الترجمة أداة سياسية حقيقيـــة. ومـــن الممكن، بالفعل، خلال الانتقال من اللغة المـــصدر إلـــى اللغـــة الهدف، إظهار أو إخفاء كلمة أو عالَم" (التشديد فى الأصل).

وبصورة مماثلة يذكِّرنا ڤينــوتى ((Venuti 1995:308)):
"الاختلاف الذى يجعل لنصٍّ فى اللغة المصدر قيمة ... لا يكون 'متوفِّرا' مطلقا فى شكل مباشر ما. إنه دائمـا تفـسير يقدِّمـه المترجم، ليس مفتوحا بالضرورة لكل قارئ، مكتسبا الوضـوح ومُفضَّلا من وجهة نظر أيديولوچية خاصة ... وبتَوَسُّط قِـيَم ثقافية متنوِّعة يجرى تداولُها فى اللغة الهـدف، دائمـا بنظـام هيراركى ما".

٤٣: يناقش [پارثـا] ميتـر (.1987:15ff) [Partha] Mitter مـشكلات متوازية مع المناهج التى ورثها تاريخ الفن من القرن التاسع عشر؛ واعتمادا على الوضعية أحجم مؤرِّخو الفن من القرن التاسع عشر؛ عن النظر إلى الفن غير الغربى على أنه فن. قارنْ Lefevere 1992a:135-36.

٤٤: للاطلاع على مناقشة أوسع لهذا التمييـز، انظـرْ D. Robinson 1997:46ff.

٤٥: انظرْ 1964:25 [1960] Lord للاطلاع على مثال علـى المعنـى المتنوِّع لكلمة cross-culturally [بصورة عَبْر ثقافية].

٤٦: مناقشة هذه الترجمات لقارئ يجهـل لغـة الأصـل contingent تتوقف على وجود النص المصدر؛ على النقيض مـن الترجمـات "البديلـة" Surrogate التى تحلّ محلّ النص المـصدر، ويكتـب إيويـانج (Eoyang 1993:19199): "الترجمات لقارئ يجهل لغة الأصل ... بحكم عدم قابليتهـا للفهم ذاته وثقلها ذاته، تُثْبِت فقط أن الأصل موجود".

10

الميتا-كنائيات

ستوافقنى على الأرجح على أن الكثير من أفضل مادة فى أفضل أدب كلاسيكى فجٌّ ومقززٌ مثل أى شيء فى القصة الآيرلندية أو الويلزية ولكن المادة الخام التى يُراد تحويلها إلى استخدامات العبقرية المصقولة، ليست كل ما قد نرغب بحصافة فى الحصول عليه من مثل هذه المصادر.

السير صامويل فيرجسون، رسالة إلى چون ستيوارت بلاكى.

Sir Samuel Fergson, Letter to John Stuart Blackie

ولم يكن يَهُمُّ أن بعض الأشخاص أصروا على أن الأعداء السياسيين لبلادنا هم الذين نشروا كل هذه القصص. لقد شوَّهتْ القصص قدرتنا على فَهْم واقعها إلى الأبد. وببطء، استولتْ على حياتها، وجعلتْ نفسها حقيقية، وجعلتْ بلادَنا مُبْهَمة فى نظرنا.

بن أوكرى، *طريق الجوع*

Ben Okri, *the Famished Road*

يُحلل رومان **ياكوبسون**، مركِّزا على البُعْدَيْن الأساسييْن للّغة، الاختيار selection والتلازُم combination، العلاقة بينهما فى كلّ الكــلام البــشرى: "ينطوى الكلام على اختيار لوحدات لغوية بعينها وتلازُمها فى وحدات لغوية على درجة أعلى من التعقيد. وعلى المستوى المعجمى فإن هذا جلى بــدون صعوبة: المؤلف يختار كلمات ويجعلها تتلازم فى جُمَل وفقا للنسق النحــوى للُّغة التى يستعملها، وتتلازم الجُمَــل بــدورها فــى منطوقــات utterances (Jakobson 1956: 241) ويحكم هذان المحوران للُّغــة كــل مــستوى مــن مستويات الهيراركية اللغوية كما يوضح **ياكوبسون**:

أى علامة لغويــة تنطــوى علــى نمطــيْن للترتيب.

١) التلازُم: أى علامة تتألف من علامــات مكوِّنة للتلازم و/أو تحدُث فقط فى الــتلازُم مــع علامات أخرى. ويعنى هذا أن أى وحــدة لغويــة تكون فى نفس الوقت الواحد بمثابة سياق لوحــدات أبسط و/أو تجد سياقها هى فى وحدة لغوية أكثــر تعقيدا. ومن هنا فــإن أى نــسق فعلــى لتحديــد مجموعات وحدات لغوية يربط بينها داخل وحــدة أعلى: التلازُم والسياق contexture وجهان لــنفس العملية الواحدة.

٢) الاختيار: يعنى الاختيــار بــين بــديلين إمكانية إحلال أحدهما محل الآخر، وهــو معــادِل للسابق من ناحية ومختلف عنه من ناحية أخــرى، والواقع أن الاختيار والإحلال وجهان لنفس العملية الواحدة (Jakobson 1956:243).

وفى تحليله الشهير لاختلالات الكلام البشري، Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances [مظهرا اللغة ونمطا اضطرابات العِي[46]]، يوضّح **ياكوبسون**، عن طريق دراسة التمزقات فى عمليتى الاختيار والتلازُم، علاقة هذين النمطين للُغة بالاستعارة والكناية على الترتيب. وهو يفترض الاستعارى metaphoric والكنائى metonymic كنمطين أساسيين للتفكير البشرى، "للمغزى والنتيجة الرئيسيَّيْن لكل السلوك الكلامى verbal وللسلوك البشرى بوجه عام" (Jakobson 1956:256). من جهة هناك الاختيار والإحلال، وهما عمليتان تتلخصان فى الاستعارة، ومن جهة أخرى هناك التلازُم والتَّماسّ contiguity والسياق، وتجد تعبيرها الطبيعي فى الكناية. ويشير **ياكوبسون** إلى تنافُس بين أداتين -الاستعارة والكناية- فى أى عملية رمزية، بين الأشخاص أو اجتماعية (Jakobson 1956:258). وهو يلاحظ، علاوة على هذا، أن هذين القطبين مهملان رغم أهميتهما فى دراسة أى سلوك رمزى، وبصوره خاصة السلوك الكلامى، جزئيا لأن الميتا-لغة ذاتها مرتبطة بالاستعارى بطرق متعددة. وعلى هذا النحو، توجد وسيلة أكثر تجانسا لمناقشة الاستعارة والعمليات الرمزية التى تعتمد على الاستعارة، وعلى النقيض فإن الكناية، القائمة على مبدأ مختلف عن التشابه والإحلال، تتحدَّى التأويل إلى حد بعيد (Jakobson 1956:258) ومن هنا تبقى أقل تَمَفْصُلا كواصف determiner للتفكير.

والافتراض البنيوى structuralist المجمَل وراء وجهة النظر التى يقدمها **ياكوبسون** إشكالى، خاصة فى ضوء وجهات النظر التى سبق لى تقديمها بالفعل حول التناقضات المستقطبة فى نظرية الترجمة. ومع ذلك فإن تحليل **ياكوبسون** لديه الكثير الذى يقدِّمه لنظرية الترجمة. وإلى مدى كبير،

46: aphasic صفة من الاسم aphasia: العى أو الحُبْسة: فقدان القدرة على فهم الكلام أو التعبير بالكلام نتيجة تلف يصيب المخ -المترجم.

أضفى غياب نمط نقدى متميز، خطاب مستقل، غموضا على إدراك للجوانب الكنائية للترجمة. ذلك أن الترجمة جرت صياغتها فى مفهوم بصورة رئيسية كعملية استعارية، عملية اختيار وإحلال يتم فيها اختيار كلمات لغة بحيث تحل محل كلمات لغة أخرى. وعلى هذا النحو، مثلا، يشدد ج. سى. **كاتفورد** على أن الترجمة تقتضى الإحلال؛ ويُعَرِّف الترجمة على أنها "عملية إحلال نص فى لغة محل نص فى لغة أخرى" (Catford 1965:1)، وكما سبق أنْ رأينا، ففى العقود التى مرت منذ قام **كاتفورد** بصياغة تعريفه، سارت نظرية الترجمة إلى حد كبير على نفس الطريق. ولأن من الجلى أنه من غير الملائم أن نفترض أن الإحلالات فى الترجمة تحدث فقط أو حتى فى المحل الأول على مستوى مفردات المعجم، فإن صياغة مفهوم للترجمة باعتبارها عملية إحلال جرى توسيعها بصورة تدريجية لتشمل أشياء مثل إحلال الأبنية النحوية للغة محل تلك الخاصة بلغة أخرى، وإحلال مجموعة من العلامات الثقافية محل مجموعة أخرى، واختيار الصيغ الأدبية فى اللغات المتلقِّية لتمثل الصيغ الأدبية فى النصوص المصدر، وإحلال مجموعة من المتناصات intertexts محل أخرى، وكل هذه الأشياء إحلالات يشملها تعريف **كاتفورد**. ومع هذا فقد عُوملت الترجمة فى المحل الأول كعملية إحلال واختيار، كلمةً مقابل كلمةٍ، جملةً مقابل جملةٍ، استعارةً مقابل استعارةٍ، مجالا ثقافيًّا مقابل مجالٍ ثقافىٍ، نوعًا أدبيًّا مقابل نوعٍ أدبى، صيغةً مقابل صيغةٍ.

والترجمة كإحلال يجرى تلخيصها فى مجاز سفينة **ثيسيوس** Theseus، وهو لغز فلسفى قديم طبَّقه على الترجمة **يوچين إيويانج** (Eoyang 1993:ch.7)، على أساس إنتاج الفيلسوف **روبرت نوزيك** Robert Nozick. وفى هذا اللغز يقال إن ألواح سفينة **ثيسيوس** تجرى إزالتها لوحا بعد لوح عندما تصير بالية وتُستبدل بألواح جديدة، وبالتدريج تُزال كل الألواح، غير أن السفينة تظل تعتبر "نفس السفينة" رغم أن كل أجزائها قد تم استبدالها.

ويتعمق اللغز عند اكتشاف أن الألواح الأصلية حدث أن تمَّ تخزينها ولم يجر تحطيمها، ويعاد تجميع الألواح البالية لتغدو سفينة يجرى تعويمها إلى جانب السفينة الأولى. أيهما، يسأل الفلاسفة، هى سفينة **ثيسيوس**؟ ما هى العلاقة بين السفينتين؟ والمفارقة التى يناقشها **نوزديك** و **إيوپانج** ليست مجرد مفارقة تتعلق بالترجمة، بالطبع: إنها لغز التغيُّر والاستقرار اللذيْن تنطوى عليهما إحلالات الحياة ذاتها، الاستبدال التدريجى للخلايا التى تتألف منها كل الأجسام الحية. إنها مفارقة الذات self التى تقود فى *يوليسيس Ulysses* كلا من **ستيفن** Stephen **وبلوم** Bloom إلى أن يتساءل عن ذواته الماضية وإلى أن يقول متأملا: "هل أنا الآن أنا" (8.608; cf. 9.205-12) ومع هذا فمهما كانت مفارقة قوية من نواحٍ كثيرة فإن استعارة سفينة **ثيسيوس** طريقة مضللة فى التفكير فى الترجمة.

وجزئيا لأن من الأسهل بناء ميتا-لغة عن الاختيارات والإحلالات المرتبطة بعملية الترجمة -ميتا-لغة تقوم فى الغالب على استعارة مثل تلك المرتبطة بالخطاب الخاص بإعادات الكتابة أو الشفافية، أو إساءة استخدام الأمانة، أو سفينة **ثيسيوس**(١)- فإن جوانب الترجمة التى تكون استعارية من الناحية الجوهرية قد سيطرت على الخطاب النقدى حول هذا الموضوع. والترجمة باعتبارها عملية إحلال نراها أيضا فى نماذج الترجمة أيضا، بما فى ذلك النموذج الشهير لـ **يوچين نيدا** لعملية التشفير وفك التشفير فى الترجمة التى تؤدى إلى "معادلات" equivalents ضمن الحدود اللغوية (Nida 1964:ch.7) أو نموذج **چيمس هولمز** لعملية التخطيط التفصيلى mapping المرتبطة بالترجمة (Holmes 1994:81-92). غير أن توسيع الخطاب حول الترجمة من النظر إليها كعملية تقتضى إحلال الكلمات إلى إدراك أنماط أكثر تعقيدا من الاختيار والإحلال لا يوسِّع فى الحقيقة الفهم النظرى للترجمة *بما هى كذلك* أو نطاق العمليات الملازمة للترجمة. وفى

هذه الأسرة من المقاربات، تبقى الترجمة نشاطا لغويا وثقافيا يقوم على الاختيار والإحلال. وهذه النظرة إلى الترجمة يمكن بسهولة إساءة استخدامها، فتؤدّى، على سبيل المثال، إلى افتراض أن الترجمة ككل تتمثل فى نشاط آلى من استبدال الكلمات، أو أن كل ما يحتاج إليه المرء ليكون مترجما جيدا هو معجم جيد ثنائى اللغة، أو أن المترجم يمكن أن نستبدل به آلة مبرمجَة ببراعة للقيام بإحلالات مختارة سلفا. ويلاحظ **لورنس ڤينوتى** (1992:2) أن الترجمة كان يجرى وصمها عن طريق تشبيهها بالعمل اليدوى، غير أن مثل هذا الوصم ينشأ من النظر إلى الترجمة على أنها عملية إحلال آلية نسبيا وليست فعل خلق نسيج texture وسياق contexture. كما أن النظرة إلى الترجمة كاختيار وإحلال تميل إلى أن تصير معيارية: التركيز، إنْ جاز القول، على مسألة أى أنواع الألواح أو أى أنماط إجراءات الاستبدال صالحة لإعادة بناء السفينة. وتهمل مثل هذه المقاربات للترجمة واقع أن للترجمة، مثل أى عملية لغوية أخرى ومثل الأنشطة البشرية بوجه عام، مظهريْن على الأقل: الاختيار والارتباط connection، الإحلال والتلازُم، الإطار المعرفى (الپاراديم) وتركيب الوحدات النحوية syntagm. والاستبدال مظهر مهمّ للترجمة، ولكنْ كما هو الحال مع الاختيار فى اللغة (فى أى فعل علاماتى [سيميوطيقى] آخر، كما يوضّح **ياكوبسون**)، فإن الاستبدال- أو الاستعاريّ- ليس سوى وجه واحد من وجوه الترجمة.

وحجة **ياكوبسون** القائلة بأن الجوانب الكنائية للُغة، والأدب، والثقافة، قد نُوقشت على نطاق أقل اتساعا لأنه لا وجود لميتا-لغة طبيعية تكون هى ذاتها كنائية التوجُّه فى المحل الأول وتحمل فكرة. ماذا عسى أن يعنى أن يكون لدينا نقد كنائى، ميتا-لغة كنائية؟ من المفترض أن مثل هذا النقد ذاته سوف يُجاور ويربط، وينشىء تماسّات contiguities، ويوسّع سياقات. إنه سوف يبنى وحدات نحوية جديدة. والواقع أنه كانت هناك حركات نقدية

تمثلت أهدافها بصورة رئيسية فى تلك الأشياء. وتمثل المقاربات النصية التى تدور فى المحل الأول حول عرض سيرة الحياة، مثلا، محاولات تهدف إلى معالجة السياق، حيث تقدم ارتباطات وتماسَّات، وتجاوُرات الأعمال الأدبية والحياة، حتى عندما تكون الميتا–لغة ذاتها استعارية فى المحل الأول، كما تكون إذا كان يجرى تقديم سيرة الحياة كبديل عن النص. وتمثل الانتقادات التاريخانية الطابع أيضا نقدا كنائيا، حيث تربط الأعمال الأدبية، بالأحداث التاريخية، والسياسة، والأيديولوچيات، وعلم الاقتصاد، وعلم الجمال، وغيرها. كذلك فإن الانتقادات التى تركز على قيمة صِدْق truth الأعمال تكون كنائية التوجُّه بصورة مماثلة، حيث يكون الهدف منها إقامة صلات بين الأعمال الفنية وحيوات الجمهور(قارنْ Lodge 1977:94) وتبدو بعض هذه الانتقادات عتيقة بصورة ميئوس منها، واحتفظت انتقادات أخرى برواجها؛ وجرت صياغة أغلبها فى ميتا–لغة استعارية، ومؤخرًا فقط صارت بعض الصيغ الكنائية للخطاب النقدى مقبولة من جديد.

وفى نظريات أحدث للترجمة، ركز بعض الكتاب على وظيفة المترجمين باعتبارهم يقومون بالاختيار/الإحلال، أقل مما على وظيفة المترجمين باعتبارهم يقومون بالربط/الإبداع. ويقدم الانعطاف الثقافى فى دراسات الترجمة عناصر لنقد كنائى، عن طريق توضيح (غالبا من خلال وسائل نصية كنائية مثل التجاورات وتراكيب الوحدات النحوية التجديدية عند **لوتبينيير–هاروُود** Lotbinière-Harwood) سياقات الترجمة، والنواحى التى لا تكون فيها الترجمات مجرد استبدالات أو إحلالات بل أبنية جديدة، تفاسير جديدة. والصلات بين الترجمة والأنشطة الأخرى شدَّد عليها **چورچ شتاينر**، والتماسّات بين الترجمة والصيغ الأخرى لإعادة الكتابة مثل النقد الأدبى أو المختارات ناقشها **أندريه لوفيڤير**، والعلاقة بين الأدب المترجم والعناصر الأخرى ضمن الأنساق الأدبية ناقشها منظِّرو الأنساق المتعددة polysystems

مثل إيتامار إيڤين-زوهار و چدعون تورى. وركز بعض منظِّرى الترجمة على الطريقة التى تتشكل بها الترجمة بالسياقات الاجتماعية والأدبية، والاقتصادية، والأيديولوچية، والطريقة التى قدَّمتْ بها تلك السياقات إنْ جاز القول، قواعد نحوية grammar جرى ضمنها القيام بالترجمة ويجرى ضمنها ربط الترجمة بملامح شاملة أخرى عديدة للثقافة. وعلى هذا النحو يجرى بصورة متزايدة التشديد على أهمية الإنتاج النصى للمترجمين. وعلاوة على هذا فإن إزالة الاختلال بين "الأعمال الأصلية" originals والترجمات تشغل مكانا بصورة متزايدة فى الخطاب المتعلق بالترجمة، والنتيجة هى النظر إليهما كليهما [أى الأصل والترجمة] باعتبارهما إبداعات هى فى الواقع إعادات إبداع. وفى رأى المنظِّرين الذين يعملون فى أُطُر معرفية نقدية مثل هذه، تضاءلتْ أهمية التكافؤ، لأن الترجمة يجرى النظر إليها باعتبارها عملية استعارية للإحلال أقل منها باعتبارها عملية كنائية للربط، باعتبارها عملية إبداع للتماسّات والسياقات، حتى عندما تكون لغة الكنائيات غير منطوقة.

وبصرف النظر عن الطابع الكنائى لمثل هذه المقاربات النظرية، فإن كنائيات *الترجمة بما هى كذلك* نادرا ما تجرى تسميتها بوضوح وما يزال ينبغى اكتشافها بصورة كاملة. ويمكن العثور على مثل هذه الكنائيات فى الطريقة التى تكون بها الترجمة دائما عملية جزئية، والتى يجرى وفقا لها ترجمة بعض وليس كل النص المصدر، وفى الطريقة التى تمثل بها الترجمات النصوص المصدر عن طريق تركيز الاهتمام على أقسام أو أجزاء خاصة، أو عن طريق السماح لخصائص نوعية فى النصوص المصدر بأن تسيطر على مجموع العمل، وبالتالى بأن تمثله. وتقوم الكناية بدورها أيضا فى الطريقة التى تكتب وتقرأ بها النصوص المترجمة باعتبارها تمثيلات لثقافاتها المصدر وفى الطريقة التى تقوم بها الترجمات، كعناصر من النسق الأدبى المتلقِّى، بالتشفير كنائيًّا لسمات الثقافة المتلقِّية. وما يزال

ينبغي تطوير ميتا-لغة لكنايات الترجمة هذه وللطرق التى ينبغى بها الجمع بين كنايات الترجمة ذاتها ضمن أبنية أوسع متلازمة ومتوازنة؛ وهذه الدراسة محاولة لبدء هذه العملية.

وفى النصوص تمثل عناصر تراكيب الوحدات النحوية عند مستويات مختلفة -السياقات، والتماسّات، وصلات اللغة، والشكل، والثقافة- أعظم التحديات أمام المترجمين وقراء الترجمات. وجزئيا فإن من الصعب ترجمة مثل هذه الأبنية لأنها الأكثر صعوبة على الفهم وربط الأجزاء، كما رأينا فى مفاهيم التوقيع [البصمة المميِّزة] الثقافية والأُطُر المعرفية للفكاهة فى حالة آيرلندا التى بحثناها من قبل. وعلاوة على هذا فإنها أيضا، لأن نماذج غير مألوفة أو غريبة تلتقى بالمقاومة الأكثر معرفية وثقافية من جانب الجمهور المتلقِّى، هى العناصر الأكثر صعوبة على أن يعيد المترجم تقديمها. وإذا تحدثنا بدقة فإن هذا يرجع إلى أنه لا يمكن استبدال تماسٍّ أو سياقٍ من خلال إحلالات بسيطة أو جُزَيْئية molecular؛ ولا وجود لشىء جاهز لاختياره كبديل للشبكات أو تراكيب الوحدات النحوية الثقافية لنص مصدر. وبدلا من ذلك فإنه يجب خلق بنية بديلة كاملة من خلال عملية بناء صلات جديدة، وإقامة تماسّات جديدة، وتحديد خصائص جديدة؛ وتكوين سياقات جديدة؛ وتمثل عملية كهذه عملية خيار معقد، وعملية اتخاذ قرارات متعددة التغيُّر multivariable، ولا يمكن إحلالها بسهولة ضمن البروتوكولات المحكومة بالقواعد. وإذا كانت الترجمة عملية كهذه، إذن -إذا عُدْنا إلى الاستعارة- فإن سفينة ثيسيوس يجب إعادة تصميمها، وإعادة هندستها، وإعادة بنائها؛ ومن الجلى أن النتيجة ليست "نفس" السفينة. وفى مثل هذا الوضع تراوغنا المقاييس المعيارية للتكافؤ وتصير غير ملائمة: هناك تصاميم جديدة عديدة قابلة للتصوُّر وممكنة، ويمكن لأى عدد منها أن يؤثر فى غاياتنا العديدة. وعلى النقيض من هذا فإن نظرة إلى الترجمة باعتبارها من الناحية الجوهرية

عملية إحلال، حيث تتمثل وحدة الترجمة الممثلة للإطار المعرفى paradigmatic فى مادة معجمية يُستبدل بها "مرادفٌ" فى لغة أجنبية، هى نظرة إلى الترجمة يمكن استخدامها فى المقاربات المعيارية، وهى وجهات نظر معيارية تكون معرَّضة بصورة لا يمكن تفاديها لاختصار الهيراركيات والهيمنات الثقافية الراسخة. وبطبيعة الحال فإن النقاد يختلفون فى معاييرهم، غير أن الترجمة– كـ–إحلال translation-as-substitution تُنتج خطابا عن الترجمة يكون مزدوجا، ومستقطبا، وإما/أو، وصواب/خطأ. والمقاربة الكنائية للترجمة أكثر مرونة، مؤديةً إلى خطاب عن كُل/وَ both/and، ويعترف بالهيراركيات المتباينة للامتياز، والعناصر المتداخلة والمتطابقة جزئيا، والقِيَم المتعايشة وغيرها.

وفى معرض كتابته عن انبثاق الأمم عن دولة مستعمَرة كولونياليًّا، يؤكد **فرانز فانون** أن "الطابع الوطنى هو الذى سوف يصنع مثل هذه الثقافة المفتوحة على الثقافات الأخرى وهو ما سوف يجعلها قادرة على أن تؤثر فى الثقافات الأخرى وتنفُذ إليها. ومن الصعب أن نتوقع أن يكون بوسع ثقافة غير موجودة أن تكون لها علاقة بالواقع أو أن تؤثر فى الواقع" (Fanon 1966:197.[1961]). وتُعتبر مَفْصلَة وتجسيد وتأكيد شبكات عمل الفكر، والمنظورات المستقلة، والأُطُر المعرفية الثقافية أشياء أساسية لنشأة وتحقيق ثقافة قومية سواء من خلال الترجمة أو الإبداع الأدبى. وهى، علاوة على هذا، شرط مسبَق للتأثير فيما بين الثقافات. وفى الوقت نفسه، فلأن البدائل للأُطُر المعرفية السائدة للجمهور المتلقى تكون عادة غير مفهومة لذلك الجمهور، كما يشير **كون**، تغدو الأُطُر المعرفية للثقافة المتلقِّية ذاتها مقاوِمة للبيانات، للمعلومات، للتبديل. ولتبديل الأُطُر المعرفية –أو حتى لتقديم بدائل للأُطُر المعرفية – وبصورة خاصة الأُطُر المعرفية لثقافة سائدة، فإنه لا يكفى، إذن، للمترجم أن *يمثِّل* أو يشفِّر بديلا –شكلا متناوبا للفكاهة، على سبيل المثال،

لاستعمال المثال المدروس هنا. وقد يكون من الضرورى للإطار المعرفى المتناوب ذاته جعله صريحا أو مقدَّما *باعتباره بديلا* كجزء من خطاب التغيير. وقد تحتاج اللغة والميتا- لغة على السواء إلى أن تكونا منطوقتين. وكلتاهما ملازمتان لعملية الترجمة، باعتبارها ممارسة لغوية تخلق نصا هو أيضا ميتا-نص، عاملةً على مستويين ومقدمةً أداة لتبديل الأُطُر المعرفية. وهذا أيضا سبب من أسباب كون الترجمات مصحوبة فى كثير من الأحيان بموادَّ شبه نصية paratextual مثل مقدمة أو إشارات هى ذاتها ميتا-نصوص. وباعتباره كاتب ميتا-نصوص، يصير المترجم منظِّرًا لأشكال ثقافية. وهذه هى التحديات -والحواجز- أمام تبادل الأُطُر المعرفية [الپارادايمات] الثقافية والمعرفية cognitive المستقلة للشعوب المستعمَرة كولونياليًّا.

ويَرِدُ مثال مألوف للأُطُر المعرفية المتجاورة فى رسومات م. سى. **إيشر** M. C. Escher وهى فصيحة فى صمت فيما يتعلق بالمنظور والمنظورات. ذلك أن رسوم **إيشر** لا تقوم فقط بتجسيد مختلف المنظورات، حيث يعرض الكثير منها أسسا متوسطة مبهمة تكون فيها النظرة متعددة، ملتبسة متعددة المعانى، مفتوحة أمام المُطالب. وقد قدَّم القرن العشرون الكثير من مثل هذه الأدوات للتفكير فى الاختلافات فى المنظور: نظريات الأُطُر المعرفية العلمية، النظريات السيكولوچية والتحليل النفسى، الأعمال الفلسفية عن نظرية أفعال الكلام speech acts، وعلم العلامات (السيميوطيقا)، واللغويات الاجتماعية، والتفكيك، والتدوينات التاريخية الجديدة، ونظرية نوع الجنسين، والنظرية ما بعد الكولونيالية، والأعمال الأدبية لكلٍّ من **چويس**، و **كالڤينو**، و **جارثيا ماركيث**، و **موريسون** Morrison، بالإضافة إلى الكتّاب ما بعد الكولونياليين الذين استشهدنا بهم فى هذا العمل، إذا اكتفينا بذكر أسماء قليل من العاملين فى هذا المجال. وهذا العمل يجرى الآن دمجه فى دراسات الترجمة. وفى ولائها لأكثر من ثقافة، تغدو الترجمات، مثل مطبوعات **إيشر**،

مخطوطة مَمْحُوَة لإعادة كتابة منظورات وأُطُر معرفية ناقصة، ومتـشظّية، ومتغلغلة، ومتناقضة، وغير قابلة للتوفيق. إنها كلمـات منحوتـة متحديـة مبهجة، كلمات منحوتة تَراوِغ الفهم، وتقوم بوظيفتها لتسمح لشعب بأن يتكلم مع شعب آخر.

وعلى هذا النحو، يتوافق المنظور الكنائى مع التحولات الجذرية للفكر ما بعد الوضعى، وهو اتجاه رسم خارطته **آينـشتين** و **[ڤرنـر] هـايزنبرج** [Werner] Heisenberg و**[كورت] جودل** [Kurt] Godel بين آخـرين. وهـو يدرك أن الموضوعية ليست بالأمر البسيط ويأخذ فـى اعتبـاره تـأثيرات الأنساق الشكلية على الإدراك. وهـو يـسلم بوجـود جـدل بـين اليقـين determinacy والتأويل، ويخاطب الطريقة التى يتأثر بها تحليل، بما فى ذلك التحليل الملازم للترجمة، بكل من موضع المراقب وعملية المراقبة ذاتهـا. والعمليات الكنائية للتلازُم، والارتباط، والـسياق، فـى الترجمـة لا يمكـن الاستحواذ عليها باللغة النظرية المقيَّدة بالثنائيات البنيويـة، ولا هـى قابلـة للخضوع للمنطق الكلاسيكي(٢)، وفى هذا المظهر تغدو الترجمـة موضـوع الفكر الحديث بامتياز: السلسلة المترابطة من مفارقـات اللغـة والمعرفـة، مدفوعةً بصورة متواصلة إلى المسرح العالمى بمقتضيات عالم منكمش.

والتحليل الذى قمنا به هنا للقيود الأيديولوچية، والثقافية، والـشِّعْرية، التى جرى فى ظلها إنتاج ترجمات فى سياق ما بعد كولونيالى يكشف كنايات الترجمة- والترجمات. ودراسات حالة ترجمة الأدب الآيرلندى المبكر إلـى الإنجليزية التى بحثناها فى هذا الكتاب ملائمة تماما لاستكـشافٍ لكنائيّـات الترجمة لأنها تُظْهِر بطرق واضحة بصورة خاصة كـلا مـن منظـورات التحويل والسياقات التى تنظم الترجمة وكذلك التمثيلات الجزئية التى ينشئها المترجمون استجابة لمقتضيات اجتماعية. والحقيقـة أن الاختلافـات فـى الخيارات الكنائية التى تشكل ترجمات وإعدادات "*توين بو كوليني*" صارخة،

ذلك أن الترجمات امتدت على مدى قرن من التبدلات السياسية والتاريخية الحادة فى آيرلندا، وهى تبدلات يمكن تتبُعُها فى الترجمات نفسها وترتبط بإستراتيچيات المترجمين. والواقع أن السياق البالغ التسييس الذى جرت فيه ترجمة الأدب الآيرلندى المبكر جعل تمثيلات النصوص المصدر مشحونة أكثر مما هو الحال فى معظم مواقف الترجمة؛ وكنتيجة منطقية لذلك فإن إستراتيچيات الترجمة متمايزة للغاية، حيث تُصَوِّر فى درجاتها القصوى كيف يمنح المترجمون الأفضلية لمختلف أجزاء وجوانب نصوصهم المصدر فى إنتاجهم. وقد تغيرت تحيزات ترجمات نفس النصوص الآيرلندية بصورة درامية خلال القرن الأخير، مترابطة كما كانت مع التطورات الثقافية والسياسية الراديكالية فى آيرلندا نفسها. وعلى العكس، تقدِّم كنايات الترجمات الإنجليزية للأدب الآيرلندى المبكر خلال القرنين التاسع عشر والعشرين الأدلَّة عن الاستعمار الكولونيالى وتصفية الكولونيالية لآيرلندا وتتمثل ميزة دراسة آيرلندا كإطار معرفى لما بعد الكولونيالية فى أنه بخلاف أمم ما بعد كولونيالية أخرى كانت عملية تصفية الكولونيالية قادرة على تطوير مسار مُهِمّ، وعلى صُنْع نفسها على مدى أكثر من قرن، بحيث يمكن متابعة المَفْصَلات والعمليات الأكثر تعقيدا والأكثر كمالا التى ظللنا نستقصيها. وتقدِّم الترجمات خلال تلك الفترة مجموعة كاملة قابلة للمقارنة من النصوص يمكن مساءلتها من أجل أدلة عن حوار وصراع الخطابات، ومن أجل النضالات الأيديولوچية فى صميم كل الأعمال الأدبية الخطابية.

وعلى هذا النحو، فحتى كما تُصَوِّر ترجمة الأدب الآيرلندى إلى الإنجليزية كنائيات الترجمة، تتصل المعطيات المقدَّمة فى هذه الدراسة بسجالات ضمن نظرية الخطاب. وتثبت دراسة الترجمة فى سياق سياسى مشحون العلاقة بين الخطاب والقوة وتثبت أن الترجمة، كموقع تلتقى عنده الخطابات وتتنافس، تُحَقِّق علاقات القُوَى(٣). ولكنْ، كما تُبيِّن بوضوح الأمثلة

الآيرلندية التى نوقشت هنا، فإن عوامل القوة ليست ببساطة "من فوق إلى تحت" top down[٤٧]، مسألة قمع وإكراه عنيدين؛ وبدلا من ذلك هناك أنشطة ثقافية عديدة، يتمثل أحدها فى الترجمة، يمكن تعبئتها من أجل الخطابات المضادة والتخريب. وواقع أن الترجمة كانت موقعا للمقاومة -جزءا من أدب الصراع- فى آيرلندا لا يكتنفه أى شك، حيث استغلتها بنشاط النزعة القومية الثقافية الآيرلندية من أجل المقاومة التى قادت فى نهاية المطاف إلى العصيان المسلح. وكأدب صراع، كانت الترجمة قد عادت إلى الانخراط فى وقت لاحق أيضا فى نقل آيرلندا من نزعة قومية خانقة صوب تصفية الكولونيالية.

وتتمثل إحدى النتائج الرئيسية للخطابات فى أن الناس موضوعون فى أدوار عبر أبنية خطابية إلى حد أن معرفة بعض الناس مجردة من الأهلية على العكس من المعرفة المعتمدة[٤]. وقد ظل الشعب الخاضع للكولونيالية عرضه لمثل تلك المواقع المحدَّدة من خلال الإنتاج الثقافى الإمبريالى. وقد بحثت النزعة القومية الثقافية الآيرلندية عن طُرُق لاعتماد المعرفة القومية - بما فى ذلك الأدب والتاريخ القوميّيْن، والثقافة واللغة القوميَّتَيْن- عاملةً دوما من خارج الأبنية المعترف بها للاعتماد. وتبقى آثار من تلك المفاوضات مع المعرفة المعتمدة فى الخيارات الكنائية للمترجمين التى بحثناها فى هذه الدراسة، وتوجد هذه الآثار على كل مستويات الترجمات من ترجمة الأسماء الآيرلندية والكلمات المفردة، إلى اختيار النصوص وأنماط النصوص، وكذلك فى تمثيلات أوسع الأُطُر المعرفية للثقافة الآيرلندية. وفى آيرلندا، أنتج هذا الصراع ضد الكولونيالية من أجل إعادة اعتماد معرفتها القومية والأبنية الخطابية قواعد معيارية مكرسة جديدة للخطابات المعتمدة، التى أعادت تنظيمها بدورها النزعة القومية وفى نهاية المطاف الدولة الآيرلندية. ومن

47: "من فوق إلى تحت" top down = تحليل بعكس "من تحت إلى فوق" bottom up = تركيب -المترجم]

المفارقات أن النتيجة تمثلت فى تطويع refraction معتمد آخر للمعرفة التى جرى تحدّى أبنيتها الخطابية بدورها من جانب مترجمين لاحقين مثل **توماس كينسيلا**، مترجمين باحثين عن إطارات العمل المبنية على تصفية الكولونيالية للمعرفة. وتُمثل هذه الموجات من اعتماد وإعادة اعتماد الخطاب جزءا من سِجِلّ الترجمة.

وبصورة متزايدة، ينظر العمل الذى يدمج النظرة ما بعد الكولونيالية ونظرية الخطاب إلى الخطاب "باعتبار كونه مفتوحا على مختلف التفاسير ومفتوحا بالتالى على المقاومة، حتى عندما تكون فى أقصى قوتها فيما يبدو" (Mills 1997:128). ومثل هذه التفاسير المتنوعة يمكن إقامة الدليل عليها فى تاريخ ترجمة الأدب الأيرلندى المبكر كذلك فإن الطابع التكرارى recursive للترجمات المتعاقبة لنفس النص يجعل هذه المجموعة من الترجمات ذات أهمية خاصة، إذ توضح أن خطابا ما (فى هذه الحالة خطاب الكولونيالية) يكون مفتوحا على تفاسير متعددة على مر الزمن وعلى إستراتيچيات متعددة ومتحولة للمقاومة. وعلى هذا النحو، يكشف خطاب المقاومة عن كونه غير متجانس كذلك، كما هو الحال مع خطاب الاضطهاد، ويجرى التصدى لقضايا مختلفة بموضوعات مختلفة فى أوقات مختلفة، وفقا للحظة التاريخية والمادية النوعية.

وترتبط هذه التعددية فى تفسير الخطابات ومقاومتها بنظرة إلى تفاعلات الخطاب باعتبارها متشظية وناقصة قارنْ (Mills 1997:153) وهى مقارنة متوافقة بصورة خاصة مع فَهْم للترجمة باعتبارها عملية كنائية. وتقدّم المقاربة الكنائية لنظرية وممارسة الترجمة طريقة لفَهْم العناصر الخطابية المتشظية وغير المتماسكة فى ترجمات تنتج عما تقضى به مختلف جوانب النص المصدر وإقامة هيراركية للكنايات التى ينبغى تفضيلها فى إستراتيچية الترجمة. وكما هو الحال مع ممارسات خطابية أخرى، فإن النصوص يجب النظر إليها أيضا باعتبارها تجسد مجموعة من الخطابات، التى تصطدم

جميعا بالخيارات الكنائية للمترجمين وتُسهِم بالتالى فى فجوات، وانعـدامات تماسك، وشظايا، يمكن أن نجدها فى الترجمات. وعلى هذا النحو فإن شظايا الخطاب الكولونيالى- بما فى ذلك القصة الكولونيالية لآيرلندا- قُوبِلَتْ فـى ترجمات بشظايا خطاب متمرد، وشظايا قصة جديدة لآيرلندا، قصة تنطلـق أولا من خطابات النزعة القومية الثقافية وفى وقت لاحق من خطابات تصفية الكولونيالية[٥].

وتثبت هذه الاستقصاءات لترجمات الأدب الآيرلندى المبكر أن كنائيات الترجمة يجرى كشفها فى أصغر عناصـر الـنص (نُـزُولا إلـى الفـونيم phoneme والجرافيم grapheme كما هو واضح من ترجمات الأسماء)، وهذه الخيارات الكنائية بدورها تشكل الوضع الاجتماعى للترجمة. وعلـى هـذا النحو، يؤكد هذا الكتاب عمل اللغويين النقديِّين الـذين يـشددون علـى أن الخيارات اللغوية الصغيرة هى الأداة لإدراج خطابات خاصة فى نـصوص ولتشكيل الوضع الخطابى للنص ككل[٦]. وهناك مقاربة وصفية للترجمة تعنى بكنائيات النص تقوم فى وقت واحد بتعزيز هذه المقاربة للخطاب وتستضىء بها بصورة متبادلة. كما أن الاستقصاءات التى أُجْرِيَتْ هنا تدل أيضا علـى أنه فى دراسات الترجمة الوصفية لا وجود للتجنب بطريق مختصر للتحليل النصى الوثيق لترجمات فعلية.

ولا شك فى أن آيرلندا بلد صغير، غير أن نضالها فى سبيل الاستقلال أرسل موجات صدمة عبر الإمبراطورية البريطانية بأسرها، فهزت أسـس *السلطة الإمبراطورية* imperium، وأرست أُطُرًا معرفية للتنـاص والفعـل ألهمت بقية العالم المستعمَر كولونياليًّا. وفى ١٩١٤ كان **لينين** قد تنبـأ بـأن ضربة ضد الإمبراطورية البريطانية فى آيرلندا ستكون "أكثر أهمية مائة مرة من ضربة بنفس الوزن فى آسيا أو أفريقيا" (مقتبس فى Kiberd 1995:197)، وهذا ما حدث. والحقيقة أن الاندفاع الآيرلندى فى سبيل الاستقلال اهتمت به

وحاكته الحركات القومية فى الهند، ومصر، وفى أماكن أخرى، مع قيام بلدان مستعمَرة أخرى كولونياليًا بتبادل رموز التضامن مع الآيرلنديين والتماس النصح لديهم. وقد رأت السلطات البريطانية الاتجاه الذى كان يتخذه التاريخ حتى منذ ١٩١٩، وتكشف محاضر مجلس الوزراء عن المخاوف من أنه "إذا جرى تقديم التنازلات أمام الحالة الآيرلندية، فإن لهيب الثورة سوف يُنفَخُ عليه فى الهند وفى أماكن أخرى"؛ وسوف تفقد إنجلترا الإمبراطورية وتستحق أن تفقدها. وكان [كارل] **ماركس** [Karl] Mark دقيقا فى التنبؤ بأن آيرلندا هى النقطة الأضعف فى إنجلترا الإمبراطورية، وبأنه بفقدان آيرلندا ستضيع الإمبراطورية البريطانية(٧).

وتاريخ ترجمة الأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية هو تاريخ ممارسةٍ للترجمة أشعلت آيرلندا، بلدا بكامله، بلدا مُهِمًّا، وإنْ كان بلدا صغيرًا. وكانت حركة الترجمة عنصرا رئيسيا فى الإحياء الثقافى الآيرلندى ومن الإحياء الآيرلندى نشأ النضال السياسى والعسكرى فى سبيل الاستقلال عن إنجلترا. وعندما نفهم مقاومةً الكولونيالية المشفَّرة فى ترجمات الأدب الآيرلندى المبكر باعتبارها تُفضِى إلى الاشتباك بين آيرلندا وبريطانيا، فإن حركة الترجمة التى استقصيناها فى هذا الكتاب ينبغى فَهْمُها إذن باعتبارها أسهمت بصورة ملحوظة فى تشكيل العالم ما بعد الكولونيالى الذى نعيش فيه كلنا اليوم. لقد كانت ممارسةً للترجمة غيَّرتْ العالم، وكانت شكلا للقتال تماما كما كانت شكلا للكتابة.

وفى ١٨ أغسطس ١٩٠٠ حملتْ *يونايتد آيريشمان* *United Irishman*، [وهى جريدة قومية حررها **أرثر جريفيث** Arthur Griffith، مقالا بعنوان "المحلية فى الشعر". وكان المقال يُرَجِّع صدى النصيحة الواردة فى نهاية مقال [ميشيل دو] **مونتانى** [Michel de] Montagne بعنوان *Des Cannibals* /عن آكلى لحوم البشر/ والتى تحثُّ الكُتَّاب على الغناء "بما تعرفون". ورغم

أن المقال فى ظاهر الأمر نداء من أجل أدب وكتابة تاريخية عن الطوبوغرافيا والأماكن الآيرلندية، فإنه يُمَفصِل المشروع الرئيسى للنزعة القومية الثقافية الآيرلندية، إنْ جاز القول، لكتابة القصة الداخلية لثقافة جرى إخضاعها للكولونيالية، ولتجاوُز الإكراه الهيمنى، ولمَفْصلَة التجربة القومية. وبصورة مماثلة، يمكن تتبُّع محاولة الكلام، التعبير عن التجربة الآيرلندية، فى أدب الإحياء وفى حركة الترجمة.

على أنه بحلول نهاية القرن التاسع عشر، كانت الرسالة "التمدينية" لإنجلترا فى آيرلندا قد انتهت إلى الاستئصال الفعلى للغة الآيرلندية باعتبارها اللغة الحية للناطقين باللغة القومية وحدها monoglot، وحَصْر الحياة الثقافية باللغة الآيرلندية فى الفلاحين، وقطيعة أساسية مع التراث الأدبى القروسطى العظيم بالآيرلندية المبكرة. وكان من الممكن رؤية نتائج تلك الخسارة فى كل ميدان، وقد جرى رسم خريطة بعضها فى الفصول السابقة: فقدان القصص القديمة، والأشكال الأدبية القومية، والخطط القومية للتاريخ، والنظام القانونى الآيرلندى (بما فى ذلك نماذج المواريث وحيازة الأراضى) ، ومفاهيم توقيع الثقافة، والأُطُر المعرفية الثقافية، وحتى أسماء الأشخاص والأماكن. بماذا كان بوسع الكاتب الآيرلندى أن يطالب ليعرف ما هو آيرلندى بصورة خاصة؟ وكيف يمكن لأُمَّة أن تتكلم وتعبر عن ثقافتها بعد أن تكون الكولونيالية قد مزقت تلك الثقافة بصورة خطيرة ووصلت بها إلى حافة الإبادة؟ كان هذان هما السؤالان اللذان واجهها القوميين الثقافيين الآيرلنديين، الذين ربما كانوا أول الكتاب والمترجمين الذين اضطلعوا بهذه المهمة التى صارت الآن مألوفة. ويلخِّص كينسيلا هذه المعضلة بقوله "تتمثل إحدى نتائج بحث التراث المزدوج لآيرلندا فى أن الإمبراطورية شيء عابر، أما المستعمرة فلا" (1995:111). بماذا يمكن أن يطالب المرء ليعرف على وجه اليقين الذات أو الآخر، الذات–كـ–آخر أو الآخر–كـ–ذات، فى مثل هذه الظروف؟

ومن بعض النواحى فإن محاولاتهم لإحياء، وإصلاحٍ، وإعـادة بنـاء، وإعادة تفسير، ثقافة آيرلندا مقروءة بكل وضوح فى سِجِل الترجمة، جزء من أدب آيرلندا فى الكفاح ضد الكولونيالية وجزء لاحق من انطلاق آيرلندا نحو تصفية الكولونيالية. ومن المفارقات أن مـا يُثْبِتـه المترجمـون والكتـاب الآيرلنديون هو أن اللغات والآداب والثقافات المقموعة تعود لتستحوذ علـى المستعمِرين الكولونياليِّين. إنها تصير تجلِّيًا على المستوى الثقافى من تجليات عودة المقموعين. ومن خلال تطويع وإعادة صُنْع المـواد اللازمـة لتلبيـة حاجات الحاضر، اخترع المترجمون والكتاب أنفسهم وآيرلندا مرة تلو المرة، فى سياق عملية مستمرة من الترجمة وإعادة الترجمة. ومثل هـذه القـضايا المتصلة بالحفاظ على الصلات مع الماضى وصُنْعِها، حتى عنـدما يكـون المستقبل قيد التشكل، تواجه الآن العالم بأسره -ومن المفارقات أنها أجنـدة ورثة المستعمَرين كولونياليًّا والمستعمِرين الكولونياليِّين علـى الـسواء. ولا مهرب من بناء وإعادة بناء الهوية فى عصر من العولمة يجرى فيه تحطـيم الثقافة وتمزيقها وتهجينها فى كل مكان. ولأسباب مثل هذه، يمكن النظرٍ إلى آيرلندا على أنها "بوتقة الحداثة"، منسلخةً من لغتها وتراثها القوميَّيْن لتتبنـى طرقًا جديدة كما هو مطلوب[٨].

وتكشف ترجمات النصوص الآيرلندية المبكرة بالإنجليزية أحيانا عـن الخطوط الخارجية للإمبريالية الثقافية، مُوضحةً الطرق التـى جـرى بهـا ترويض واستئناس وتمدين الآيرلندى "المتوحش" فى الترجمة لتلبية معـايير الثقافة الاستعمارية الكولونيالية. وفى كثير من الأحيان كان يجرى تنفيذ هذا الترويض على أيدى القوميين أنفسهم، بل إن من المفارقات أن هـذا حـدث عندما اتبعوا برنامجا قوميا[٩]. وفى حالات متطرفة كان يمكن أن يندمج هذا الترويض مع الهدف الطائفى المتمثل فى التحويل الدينى المذهبى، كما توضح العبارة المقتبسة من **صامويل فيرجسون** فى صدارة هـذا الفـصل. وكـان

التحويل الدينى المذهبى هاجسا لنظام الهيمنة Ascendancy فى آيرلندا، ويعلق **بيتر دينمان** (1990:142) Peter Denman قائلا "إنْ تَحَوُّلاً [دينيًّا ومذهبيًّا] يعنى تغيُّرا فى الهدف أو الاتجاه، منطويا على عملية على المادة الخشنة أكثر جذرية من أن تُتَرْجِم"(١٠).

غير أنه بالإذعان تاكتيكيًّا لبعض مظاهر الإمبريالية الثقافية فى ترجماتهم، كان المترجمون الآيرلنديون قادرين على أن يسعوا إلى غايات إستراتيجية أكبر تمثلت أهدافها فى المقاومة الثقافية وحتى السياسية، والعصيان، والاستقلال الذاتي. والدليل المُستمَدّ من *الترجمات الفعلية* للأدب الآيرلندى المبكر ليس مجرد سِجلٍ للاضطهاد الثقافى، ينطوى على إخفاء أو تسوية المظاهر "المعيبة" فى الثقافة الآيرلندية. ذلك أن تلك الترجمات تقوم أيضا ببناء وتعزيز تأكيد الثقافة الآيرلندية، عن طريق إبراز الاختلاف عبر إستراتيجيات نصية شتّى، وكانت بالتالى بمثابة أدوات فى نضال من أجل البروز الثقافى، نضال صار فى نهاية الأمر الصراع الذى أفضى إلى الاستقلال وما يزال بعد ذلك مقاومة ضد القيود الثقيلة للنزعة القومية ذات الطابع المتَخَفِى. وبصرف النظر عن الحلول الوسط فى تمثيلات الثقافة الآيرلندية التى تنتج عن كنايات الاختزال والإضافة، تُبَيِّنُ ترجمات الأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية المرونة وتعدد الجوانب، مُحَوِّلَةً التاكتيكات والصوت، متحدثة فى أكثر الأحيان بلغة هجينة فى سياق السعى إلى التغيير الثقافى.

وفى مقاله signs taken for wonders ["علامات مأخوذة على أنها عجائب"]، يؤكد **هومى بابا** أن التهجين يقوِّض وجود السلطة الكولونيالية، إذْ يمحو الاختلاف الثقافى كما أنه يُستخدم لتكوين "موضوعات التأمل الإبيستيمولوچى أو الأخلاقى" (Bhabha 1985:156). وقوة التهجين يمكن المطالبة بها للترجمة. فالترجمات هجينة بصورة لا مفر منها، مهجَّنة على المستويات الأكثر أساسية للغة، والثقافة، والمحتوى. وفى آيرلندا خدمت

الترجمة- وهى ذاتها ممارسة للتهجين- مصالح شعب هجين، صار بالتالى مفوَّضا بصورة مضاعفة. ويؤكد بابا أن التهجين ينتهى إلى عملية إضفاء لطابع التحيز partializing، يصفها بابا بأنها "كناية حضور"، مما يعوق "بناء معارف تمييزية" (Bhabha 1985:157). ويمكن أيضا تأكيد أن الترجمات، بحكم طابعها الكنائى، تمارس كذلك التأثيرات المعوقة لكناية حضور. ومن جوهر الترجمة أن تنقل مظاهر أو *أجزاء parts* من نص وثقافة، وهذا *التحيز partiality* ذاته للترجمة يعطيها مرونة، مما يسمح لها بأن تصير *متحزبة partisan*. ولو كانت الترجمة عملية "كل شىء أو لا شئ"، لكانت حقا معيارية وصارمة، غير مرنة، عاجزة عن أن تشارك فى جدل السلطة وإستراتيچيات التغيير. وذات الكلمات المرتبطة بالسياسة والأيديولوچية التى شددنا عليها هنا تشير إلى ارتباط الكناية والالتزام فى نشاط الترجمة.

وإذا عُدْنا لننظر إلى الترجمات المبكرة للأدب الآيرلندى القروسطى من النقطة الممتازة التى تتمثل فى بداية القرن الحادى والعشرين، فقد يجد قارئ فى البداية أن من الصعب إدراك "وحشيتها". وهذه هى الحالة جزئيا لأن المعايير الثقافية تغيرت بصورة درامية منذ العهد الڤيكتورى، الذى تُملى أعرافه إلى درجة كبيرة تطويعات، لِنَقُلْ، **ستانديش أوجريدى** و **أوجوستا جريجورى**. وقد يكون من الصعب، مثلا، أن نرى الوحشية فى تقديم سرود البطولة الآيرلندية، فى ضوء الأحداث السياسية للقرن العشرين، عندما قدَّمت المقاومة الآيرلندية للسلطة الإنجليزية والبطولة الآيرلندية الإلهام لحركات المقاومة فى كل أنحاء العالم، بالإضافة إلى دروس تحذيرية بشأن حدود وتكلفة المواجهات العنيفة. على أن نفس تلك الترجمات التى يمكن الآن الاستخفاف بها كانت جزءا من القوة التحويلية التى أدت إلى الحركات السياسية والعسكرية الآيرلندية. وقد ساعدت ترجمات أحدث على تدشين تغيُّرات ثقافية أخرى، وهى ملحوظة جدا خلال النصف الثانى من القرن

العشرين فى آيرلندا. وعلى هذا النحو، كانت الترجمات أفعالا تفضى إلى أفعال أخرى. وعلاوة على هذا فإنه نتيجةً لاختلاف المادة الآيرلندية المبكرة عن المعايير الأدبية والثقافية الإنجليزية السائدة وكذلك عن بعض المثل العليا القومية الآيرلندية، كان فعل الترجمة ذاته محفوفًا بالخطر. وإذا استعرنا عبارة من **أوسكار وايلد**، فإن ترجمة الأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية كانت شكلا من "تناوُل الطعام مع النمور"، خاطر فيه المترجمون بالاصطدام مع مُحَرَّمات كلٍ من المعايير الإنجليزية والأقوال المأثورة القومية الآيرلندية، كلٍ من خطاب الهيمنة والتسابيح القومية.

وإذا كانت المقاومة والثورة الآيرلندية قد قدَّمتْ الإلهام لحركات تحرُّر وطنى كثيرة، فكانت بذلك بمثابة محكٍّ لتقييم مقاومات أخرى للكولونيالية، وإذا كان عنف الصراعات الطائفية الآيرلندية يُلْقِى الضوء أيضا على صراعات فى أماكن أخرى فى العالم، فإن الحركات الثقافية لآيرلندا تُلْقِى الضوء كذلك على تطورات أدبية وتكوينات خطابية كولونيالية أخرى. ولنَعُدْ إذن إلى المسألة المطروحة فى مستهلِ هذا الكتاب، بأى طُرُقٍ تقوم الترجمة فى سياق ما بعدِ كولونيالى بتحدِّى وإعادة تعريف المفاهيم السائدة فى نظرية الترجمة؟ كيف تُسْهِم ترجمة الأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية بصورة خاصة فى هذه المسائل الأوسع، مُضْفِيَةً الشرعية على التفاهمات المعترف بها فى نظرية وممارسة الترجمة؟

وقبل التصدى لهذه المسألة بصورة مباشرة، ينبغى الاعتراف مرة أخرى بالمصادفات التاريخية الخاصة التى تؤثر فى النضالات ما بعد الكولونيالية لآيرلندا. ذلك أن آيرلندا البلد الذى تَحَمَّل فترة ممتدة من الاستعمار الكولونيالى دامت أكثر من سبعة قرون، خارجة على القياس أيضا بسبب قربها الشديد من القوة الكولونيالية ومن أوروبا. وبصورة مستقلة عن ميراثها الكولونيالى، كانت لآيرلندا روابط تاريخية عميقة ومتواصلة مع

القارة، مما سمح بالإضافة إلى موقعها لهذه الأمة بعد الاستقلال بأن تتسامى بتشابهها مع الأمم ما بعد الكولونيالية الأخرى فى اندفاع إلى التَّأَوْرُپ، مُضْفِيَةً بذلك الغموض والتعقيد على صورتها كأمة ما بعد كولونيالية. كذلك كانت آيرلندا ساحة اختبار للكولونيالية الإنجليزية وكذلك أحد البلدان الأولى التى واجهت القضايا الملحَّة للحداثة، التى أفضت إليها مِحَن الاستعمار الكولونيالى. وبحلول منتصف القرن التاسع عشر، وقبل معظم الشعوب الأخرى بقرن تقريبا، كان الآيرلنديون قد صاروا بالفعل مهاجرين فى الزمان والمكان، مواجِهين إعادة بناء ثقافتهم، متقبلين التهجين عن طيب خاطر، حاصدين على السواء مزايا وأضرار الدياسپورا[11]. ولهذه الأسباب وأسباب أخرى، يبيِّن سِجِلُّ الترجمة في آيرلندا بصورة لا يمكن تفاديها الحدود الخارجية التى لا يمكن إلا ربطها بتاريخها الحقيقى. وتقف آيرلندا -كتمثيل متحيِّز أو كنائى- للسياسة ما بعد الكولونيالية والترجمة ما بعد الكولونيالية، مُلْقِيَةً الضوء على مظاهر خاصة بالمسائل المطروحة أمامنا دون أن تقدِّم كلمة أخيرة أو خطة شاملة نهائية. غير أنه ينبغى الاعتراف بنفس الشيء فى أى دراسة من هذا النوع بشأن أى أمة بمفردها: هل يمكن تقديم أى مطلب مختلف دون أن يُفْرَض على المادة سرد تلخيصي؟

وعلى العكس من كثير من، وربما كلّ، الأمثلة التى فحصناها فى هذه المناقشات عن نظرية وممارسة الترجمة، فإن ترجمات الأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية لم يَجْرِ إنتاجها لأسباب تجارية فى المحل الأول. وبدلا من ذلك، قام بتشكيلها بصورة رئيسية الإطار الاجتماعى، والسياسة، والأيديولوجيا، والنظرية الأدبية، ذلك لأنه نفذها إلى حد كبير كتاب أو أكاديميون أو هواة كانت دوافعهم الرئيسية غير تجارية. والواقع أن الترجمات كانت مدفوعة فى المحل الأول بغايات ثقافية أو قومية، وبأغراض أدبية أو أكاديمية. ولأن الترجمات الإنجليزية للأدب الآيرلندى المبكر تم

إنتاجها ضمن بيئة سياسية مشحونة للغاية ولأنه تم إنتاجها من أجل الآيرلنديين مثلما أو أكثر مما كانت من أجل جمهور آخر فإن المظاهر الأيديولوچية للترجمة تقف بجلاء أعلى فى هذه المجموعة من الترجمات أكثر مما تفعل فى تراثات أخرى أعظم للترجمة. وبقدر ما كانت الثقافة المصدر هى أيضا الثقافة المتلقِّية -مُحَوَّلةً بفعل تَبَدُّلٍ فى اللغة- فإن التذبذبات التى أحدثتها الأيديولوچيا والسياسة يجرى تضخيمها فى الأمثلة الآيرلندية. وفى الوقت نفسه، يغدو الجدل بين الأقلمة/الاستئناس naturalization وإضفاء طابع الغريب/الأجنبى على المألوف/العادى exoticization (قارِنْ Jacquemond 1992:151–55) اللذين ينطوى كلٌ منهما على قيام ثقافة متلقِّية سائدة باختيار للنص المصدر والثقافة المصدر، أكثر تخفيفا. وواقع أن هذه المجموعة من الترجمات قد قام بترجمتها بوجه عام الآيرلنديون من أجل الآيرلنديين يميز الأمثلة الآيرلندية عن التطويعات التى ناقشها **إدوار سعيد** فى *Orientalism [الاستشراق]*، وكذلك عن أمثلة الترجمة التى ناقشتها **نيرانچانا** فى *Siting Translation [تحديد موقع الترجمة]*، حيث كان التطويع أداةً للمستعمَر كولونياليًا أقل من المستعمِر الكولونيالى. وهكذا فإن الترجمات الآيرلندية تنطوى على قدر كبير من التعقيد الاستبطانى أكثر من الترجمات فى بعض الأوضاع ما بعد الكولونيالية. والواقع أن أنماطًا أخرى من الكتابة حول الأدب الآيرلندى المبكر -بما فى ذلك مقدمات لترجمات، وملخصات وإعادات رواية، وإنتاج نقدى، وتصريحات فى الصحافة الشعبية، ومسرحات، واستشهادات بلاغية من الأدب الآيرلندى، بالإضافة إلى وقائع فى الأعمال الأدبية- تُبَيِّن أنه كان هناك إدراك حادّ فى الدوائر القومية فى آيرلندا على مدى قرن من الزمان لقدرة الترجمات والتطويعات على أن تشكل سياقها السياسى الخاص(١٢).

وقد أكد ڤينوتى أن "الترجمة ممارسة ثقافية تحتل مركزا تاكتيكيًا اليوم، حيث أثرتها أحدث التطورات الدولية"؛ والترجمة "تستخدم قوة هائلة فى بناء الهويّات القومية"، ويعتقد، بالتالى، أنها "يمكن أن تلعب دورًا جغرافيًا سياسيًا مُهِمًا" (Venuti 1992:13). وهذا الدور الجغرافى السياسى ليس جديدا: يمكن أن نرى هذا بوضوح وبوعى ذاتى فى الدور الإستراتيچى الذى لعبته ترجمة الأدب والثقافة الآيرلنديين المبكرين أثناء عملية تصفية الكولونيالية فى المستعمرة الأولى لإنجلترا. ومنذ الرومانتيكية والفكرة القائلة بأن الهوية الخاصة ببلد إنما تحققها اللغة والأدب ظل تمثيل اللغة والأدب يتمتع بأعلى الأهمية، وبصورة خاصة عندما يجرى القيام به من أجل الأمة ذاتها كما كان الحال مع البلدان الكلتية منذ القرن الثامن عشر. ومثل هذه التمثيلات للُغة والأدب بارومترات حساسة للبيئة التى عمل كل مترجم ضمنها، وللنزعة الأيديولوچية التى اتخذها كل مترجم، مُبْرِزًا الاضطهاد، أو الإذعان، أو الحل الوسط، أو المقاومة، أو العصيان السافر، وفقا للحالة. وفى آيرلندا كانت التيارات التهجينية التى حكمت هذه الأوضاع معقدة لأن تمثيل الأدب الآيرلندى ظل يتميز بمنظورات جمعية، كما هو الحال مع خطاب معظم المجموعات المهمشة.

وعن طريق التمثيل الإبداعى لأجزاء أو شذرات من النصوص الأدبية الآيرلندية المبكرة فى الإنجليزية، ساعدت الترجمات الآيرلنديين على الظهور خارجين من السيطرة الثقافية لإنجلترا. واستخدم الآيرلنديون الترجمة كوسيلة لإعادة استجواب أنفسهم، محوّلين بالتدريج الذاتيات الآيرلندية على مدى فترة تزيد على قرن. وإذا كانت الهوية فى جانب منها مسألة وضع فى الخطاب وفى التاريخ، فإنه يمكن رؤية ترجمات الأدب الآيرلندى المبكر وهى تعيد خلق الزمن ومرة أخرى أوضاعا جديدة للهويّات الآيرلندية. ومن خلال حركة ثقافية طالبت بالولاء الشعبى الواسع النطاق بدلا من الانتساب إلى

نخبة ضيقة، وهى حركة كانت الترجمة فى قلبها، أعيد ترويض الماضى القومى فى آيرلندا من أجل الحاضر، الأمر الذى صارت نتائجه على الصراعات ضد الهيمنة أوضح بصورة متزايدة. وقد جرى إحداث هذا الترويض جزئيا من خلال إعادة إنطاق الماضى فى الترجمة -الاستشهاد بالماضى فى سياق الحاضر، وخلق تفسير للخطابات التى ستشكل المستقبل[١٣]. وإذا كانت الرسالة الاستعمارية الكولونيالية للإنجليز هى تحويل شعب إلى شعب آخر، يمكننا أن نقول إن الآيرلنديين ترجموا أنفسهم إلى أنفسهم. ومن الموقع الممتاز لبداية القرن الحادى والعشرين، يمكن أن نرى أن آيرلندا لم تستسلم فى النهاية لإغراء العودة إلى الماضى أو إلى إعادة خلق الماضى -رغم أنه كانت هناك عقود بعد الاستقلال بدا فيها هذا الدافع كاسحا ولا مفرَّ منه، الهدف الوشيك لقادة الأمة الجديدة. وبدلا من هذا أدمجت آيرلندا الطبعات القومية من اللغة، والتاريخ، والأدب، والثقافة، مع تلك المكتسبة مع المستعمرين الكولونياليِّين خلال قرون من الاستعمار الكولونيالى، متحركةً عبر الترجمة صوب تصفية الكولونيالية. وهكذا فإن استخدام الآيرلنديين للترجمة فى سبيل المقاومة ليس أملا غير مختبر أو أملا يوتوبيا فى المستقبل، بل هو حقيقة من الماضى والحاضر، ممارسة راسخة ربما قدَّمتْ نماذج لأمم أخرى[١٤].

ورغم هذه الخصوصيات التاريخية والثقافية، يعكس الكثير مما هو جلى فى حركة الترجمة فى آيرلندا دور الترجمة فى سياقات ما بعد كولونيالية أخرى. وفى نظرية الترجمة، كان يجرى النظر إلى الترجمة عادة على أنها تجرى بين ثقافتين متساويتين كوسيلة للتبادل الحر للمعلومات. وتبرز النصوص ما بعد الكولونيالية باعتبارها أمثلة مضادة لهذه الفرضية، كما أن فوارق القوة التى ترمز إليها العلاقات بين المستعمَرة والمركز الإمبريالى تقترب فى الواقع من صياغة تدفق القوة الذى تسير الترجمة عادة ضمن

سياقه. والواقع أن نموذج الترجمة باعتبارها تسير بين ثقافتين متساويتين تحدَّاه ونقَّحة منظرو تعدد الأنساق، وبصورة خاصة **إيتامار إيڤين-زوهار** (Even-Zohar 1978, 1990)، الذى أكد منذ فترة مبكرة أن اللامساواة داخل الهيراكيات الثقافية هى فى الواقع أكثر نموذجية لنشاط الترجمة من المساواة، وقدَّم دراسات حالة متعددة بهذا المعنى فى إنتاجه(١٥). والحقيقة أن دراسة الترجمة فى الأوضاع الكولونيالية وما بعد الكولونيالية تعزِّز وتوسِّع آراء **إيڤين-زوهار**، وتقدم أمثلة أبرزت بوضوح الحدود الخارجية للترجمة فى الأوضاع التى تكون فيها مكانة ثقافتين مختلفة بصورة جذرية، مع درجات القوة والهيبة التى تؤثر فى ممارسة الترجمة على كل مستوى.

وهذه الديناميات التى تُحْدِثها الفوارق فى القوة والهيبة قائمة ليس فقط فى المستويات الكلية macrolevels للترجمة بل كذلك فى المستويات الجزئية microlevels. وفى قرارات المترجمين -القرارات الكبيرة مثل تلك الخاصة بمتى نترجم، وماذا نترجم، وماذا نحذف من سِجِلّ الترجمة، وكيف ننقل النغمة فى الترجمة، وما هى مستويات الدقة التى ينبغى اعتمادها، وكيف ننقل فى الترجمة شكلا أدبيا، بالإضافة إلى القرارات الصغيرة المتعلقة بكيف نترجم مفاهيم ثقافية نوعية أو كيف نتهجَّى الأسماء(١٦)- يمكن تتبُّع استجابة المترجم للنص وإطار عمل الثقافة المصدر من جهة، وللسياق السياسى، والاجتماعى، والجمالى، والأيديولوجى، للثقافة المتلقِّية من جهة أخرى. ويمثل سِجِل مثل هذه القرارات فى ترجمة الأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية فصلا من التاريخ الكولونيالى لآيرلندا، ومن الناحية الجوهرية لتصفية الكولونيالية أيضا، ويمكن كتابة فصل مماثل لأى أمة ما بعد كولونيالية. ومتسلسلةً وموحَّدةً ضمن نصوص خاصة، كوَّنتْ خيارات المترجمين تمثيلات تطورية للأدب والثقافة الآيرلنديين، وهى تمثيلات تنافست مع وانتهت إلى أنْ تقوم بوظيفتها باعتبارها "الواقع"، مشكِّلة ذات

مفهوم ما كان سيغدو "آيرلنديا" بالنسبة للمواطنين الآيرلنديين والعالم على السواء، فيما كانت آيرلندا تنتقل من دولة مستعمَرة كولونياليًا صوب تصفية الكولونيالية. ويوضّح التطابُق بين الإستراتيچيات التى تعمل على كل من المستويات الكلية والمستويات الجزئية للنص أن الترجمة موقع خصب لمقاربات اللغويين النقديين كما أشرنا بالفعل أعلاه.

ومن المفترض فى أغلب نماذج الترجمة أنه قبل أن يكون من الممكن أن تحدث الترجمة، ينبغى أن تكون لدى المترجم معرفة باللغتيْن المعنيَّتيْن والثقافتيْن المعنيَّتيْن(١٧). على أنه، كما يبيِّن مثال اللغة الآيرلندية القديمة، كثيرا ما تكون الترجمة فى سياق ما بعد كولونيالى طريقة ذات طابعٍ للتطوُّر الثقافى كعملية تفاعلية مع البيئة processual(٤٨) للاستكشاف والفَهْم. وبدلا من أن تسبِق المعرفةُ الترجمةَ، كثيرا ما تسبِق الترجمةُ المعرفةَ. وعلاوة على هذا، فإن الترجمة تخلق المعرفة أكثر مما تخلق المعرفةُ الترجمةَ. وهذا البُعْد الإبيستيمولوچى للترجمة جرى استكشافه فى العديد من الفصول هنا، غير أن التضمينات السياسية ما يزال ينبغى استنتاجها بالكامل. والمعرفة والقوة مترابطتان، والكولونيالية فى آيرلندا وفى أماكن أخرى صارت ممكنة ليس فقط بالقوة الوحشية بل بالمعرفة أيضا، وكان الرمزان التوأمان لهما فى بريطانيا المتحف البريطانى ومصلحة مسح الأراضى Ordnance Survey [الرسم الخرائط التفصيلية]. والقوة والمعرفة متضافرتان فى تعريف الظواهر، وخلق المنظورات، وتشكيل الأعراف؛ وفى كل هذه الميادين المتنوعة تكون الترجمة موقعا لمعرفة المعلومات. وهكذا تغدو الترجمة، كما توضح الحالات الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، وبعيدا عن أن تكون تبادُلا حرا للمعلومات، موقعا خلافيا. ويمكن أن يكون استخدام الترجمة لخلق أو تكديس المعرفة

48: processual صفة من processuality؛ انظرْ الهامش الوارد بهذا الشأن فى الفصل السادس المترجم.

جزءا من المشروع الاستعمارى الكولونيالى، صورة مرآة منعكسة للمراقبة الشاملة panopticonism التى يمكن أن تصير إلى أقصى درجة عملية استخباراتية، طريقة فى استكشاف إقليم، طريقة فى استجواب مُقَدِّمِى المعلومات، وحتى، إنْ جاز القول، طريقة فى التجسس. وعلى العكس عندما يقوم بالترجمة رعايا هُمْ أنفسهم مستعمَرون كولونياليًّا، فإن إمكانية جمع وخلق المعلومات يمكن تحويلها إلى غايات جبارة، تشمل التجسس المضاد، والمؤامرة، والتمرد، مما يفضى إلى التعريف الذاتى وتقرير المصير، بالمعنى السياسى الأكمل، كما توضح المادة الآيرلندية. وتبيِّن الترجمة ما بعد الكولونيالية أن تبادُل المعلومات فى الترجمة مختلف جذريا عن دوره فى النماذج التقليدية للترجمة، الأمر الذى يضخم البُعْد الإبيستيمولوچى لكل مواقف الترجمة. وفى الترجمة ما بعد الكولونيالية، ليس هناك ببساطة تطويع المعلومات والنصوص، بل أيضا التجميع الموسَّع، والهيكلة، والفبركة، بالإضافة إلى الدحض، ورفض المعلومات، والتزوير، وخلق شفرات سرية، وهكذا إلخ، كما سبق أن رأينا. وفى بعض الأحيان، يقلب الوضع ما بعد الكولونيالى نفس صورة معاملات الترجمة على رأسها، ويلاحظ **سوچيت موخيرچى** أن "الناشر الهندو-إنجليزى ... يمكن بالتأكيد أن يرفض القول المأثور القديم 'المترجم خائن'، باعتباره رأيًا متأنقًا إيطالى الطابع لا صلة له بالهند. وعندنا، كانت الترجمة دائما هى العكس تماما -وكان نشرها شكلا رفيعا للوطنية" (Mukherjee 1994:136)(١٨).

كذلك فإن النماذج السائدة للترجمة تفترض مسبَّقا جماعتين وحيدتى اللغة، مرتبطتين عن طريق المترجمين الشفويِّين interpreters والمترجمين التحريريِّين translators. غير أن الترجمة ما بعد الكولونيالية تنشأ فى بيئة متعددة اللغات، وفى كثير من الأحيان فى بيئات يعرف فيها عدد كبير من القراء أو حتى أغلبهم كلا من اللغة المصدر واللغة الهدف. وحتى الأعمال

الأدبية ما بعد الكولونيالية تلقى الضوء على مشكلات مع هـذا الافتـراض النظرى التقليدى عن الترجمة، ذلك أن بعض النصوص الأدبيـة مـا بعـد الكولونيالية يمكن وصفها بأنها ترجمات لأعمال لم تكتب أو بأنهـا أعمـال تترجم نفسها (Mehrez 1992:129). ومثل هذه النصوص الأدبيـة مـا بعـد الكولونيالية شأنها شأن الترجمات بما هى كذلك تَهُمُّ فى وقـت واحـد فـى اتجاهين لغويين وثقافيين ويمكن أن تتطلب الثنائية اللغوية والثنائية الثقافيـة لقرائها فى سبيل الفهم التام. وفى مثل هذه السياقات، تصير عناصـر مـن الثقافة المستعمَرة الكولونيالية أو ما بعد الكولونيالية فى بعض الأحيان نـصا تحتيا subtext خَفِيًّا، غير متاح إلا لأولئك الذين يعرفـون كيـف يقـرأون علامات كل من الثقافتين المستعمَرة كولونياليًّا والمستعمِرة الكولونيالية. ومثل هذا العمل الأدبى إنما هو نص مُغْلَق موجَّه إلى أولئك الذين هم ثنائيُّو الثقافة وثنائيُّو اللغة، "لا يسهل أن يفكَّ شفرتها القارئ الأحادى اللغة الـذى يـستمر عالمه المرجعى فى استبعاد، وتجاهُل، وإنكار وجود عوالم مرجعية أخـرى تعتبر حاسمة لقراءة أكثر "عالمية" بدلا من قراءة "كولونياليـة"، "إمبرياليـة" للنص" (Mehrez 1992 :122). كما أن مثل هذه الأعمال التى هى ثنائية اللغة وثنائية الثقافة فى جوهرها تكون فى كثير من الأحيان مدمِّرة، أو حتى مدمِّرة بصورة مضاعفة، متحدِّية ومتجاوزة معايير أى من أو كلٍّ من الثقافات التى تقوم عليها، وفى كثير من الأحيان مُسائِلَةً الحقائق البديهية للنزعة القوميـة وكذلك الكولونيالية (قارنْ Mehrez 1992:130–31).

ومثل الأعمال الأدبية ما بعد الكولونيالية التى لها أساس ثنائى اللغـة وثنائى الثقافة، تكون للترجمات فى السياقات ما بعد الكولونيالية خـصائص متماثلة، متحدِّية الافتراض المسبق لفجوة لغوية تفصل النص المصدر عـن الجمهور الهدف(١٩). وبصورة خاصة فإنه فى البيئات الثقافيـة والـسياسية الخلافية، يمكن أن تسدعى الترجمات موادَّ ثقافية خفية، وشـفرات لغويـة،

وإطارات عمل معرفية؛ ومن الممكن أن تحمل رسائل مزدوجة تتولَّد عن توجُّه ثقافى مزدوج. وفى حالة الأدب الآيرلندى المبكر الذى تُرْجِم إلى الإنجليزية من أجل الآيرلنديين مثل وربما أكثر مما هو من أجل الإنجليز، من المفارقات أن الجمهور وكذلك المترجمين صاروا ثنائيِّى الثقافة وثنائيِّى اللغة بصورة متزايدة بعد تأسيس حركة اللغة الآيرلندية[٢٠]، ويقدم الأدب الآيرلندى بالإنجليزية وترجمات الأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية دراسة حالة لهذه القضايا التى يمكن تتبُّعها إلى الوراء على مدى قرنين.

وفى بيئة ثنائية الثقافة وثنائية اللغة كهذه، بيئة هى أيضا شديدة التسييس، لا تكون الترجمة مجرد نص بل هى فِعل، وتكون وظيفة الترجمة على نفس أهمية المحتوى، والسياق على نفس أهمية النص. ويصير النص ذاته أداءً. وفى سياقٍ سياسى مشحون ثنائى اللغة، تغدو الترجمة فى الحقيقة فِعْلاً عاما. وفى آيرلندا أثناء الفترة ١٨٩٠-١٩١٦ كان القيام بترجمة الحكايات البطولية الآيرلندية المبكرة من نفس نوع وضع أساس النصب التذكارى **[ثيوبالد] وولف تون** [Theobald] Wolfe Tone فى ١٩٩٨، أو المظاهرات السنوية أثناء أسبوع اللُّغة الآيرلندية، أو إخراج *اللوحات* [المسرحية] *الحيَّة* *tableaux vivants* القومية برعاية مجموعات قومية آيرلندية مثل inghinidhe na hEireann ["بنات آيرلندا"][٤٩]. وكانت الترجمة نوعا من الإعلان العام، لا يختلف عن اللقاءات الحاشدة العملاقة monster meetings المبكرة حتى عن ذلك والتى نظمها **دانييل أوكونيل** Daniel O'Connell كوسيلة لتعبئة الناس. وكما هو الحال مع مهامَّ أخرى، تنطوى الترجمات على وَعْد، وفى سياقٍ ما بعد كولونيالى ربما كان ذلك الوعد ميثاقا، ميثاقا مفيدا للشعب الذى يقوم بتصفية الكولونيالية[٢١]. وفى الوضع الآيرلندى، صارت الترجمات تكرارات،

49: بنات آيرلندا: جمعية نسائية ثورية آيرلندية أسستها **مود جونْ** Maud Gonne فى عام ١٩٠٠ –المترجم.

اقتباسات من الماضى، ضمن خطاب النزعة القومية الثقافية، الذى كان فيه الموقع المتغيِّر للإعلان جزءًا من المغزى. ومثل الأعمال الأدبية ما بعد الكولونيالية، لا يكون توجُّه الترجمات فى مثل هذا السياق إما/أو (اللغة المصدر أو اللغة الهدف، شفرات الثقافة المصدر أو شفرات الثقافة الهدف) بل كلٌّ من/و both/and وبصورة نموذجية[٢٢]. وسواء أكانت تاكتيكية وتحويلية، انتهازية أو ارتجالية، مثل أنماط حرب العصابات، فإن خيارات الترجمة تكون مقيَّدةً بالسياق ومحكومةً بحركات أوسع للاكتساب الثقافى والمقاومة الثقافية. وحتى عندما يكون نسقٌ للترجمات مستقطَبا فى ظاهر الأمر، كما هو الحال مع الترجمات الآيرلندية، فإن مثل هذا الاستقطاب يمكن أن يكون وظيفة نسقٍ نصِّى وثقافى أوسعَ يكون مكمِّلا ومتوازيا من نواحٍ مدهشة، جزءًا من اقتصاد نصى له غاية إستراتيجية متجاوِزة، كما تدل تراثات الترجمة الآيرلندية.

وفى ظروف كهذه، تكون الترجمة أكثر كثيرا من فِعْل اقتدارٍ لغوى. إن وظيفة الترجمة تصير متفوقة؛ ويحتلّ تجانسها اللغوى مع النص المصدر مكانة ثانوية أو حتى يصير مؤشرا سلبيا. هذا هو الأساس النظرى للخطاب الحديث فى دراسات الترجمة بشأن المكانة المتساوية للترجمة والأصل. والحقيقة أن رد الفعل ضد سيطرة dominance النص المصدر -الذى نجده بين مترجمين كثيرين يصارعون مكوِّنات القوة، من المترجمين ما بعد الكولونياليين إلى أنصار الحركة النسوية، من البرازيليين إلى الكيبيكيين Québécois- جزءٌ من التزامٍ إزاء القدرة الكامنة على الأداء والفِعْل السياسيين التى تلازم عملية الترجمة، ويجرى إبراز قيمة جانب من الترجمة فى إطار الالتزام السياسى النموذجى فى السياقات ما بعد الكولونيالية ويمكن للترجمة كأداء لغوى أن تتخذ شكل الترجمة كإقناع[٢٣]، حيث تستبق نتائج

أفعال الكلام كأثر/نتيجة perlocutory effects للترجمة[٥٠] أفعال الكلام الأخرى المرتبطة بصورة نموذجية بالترجمة؛ وإذا كانت الترجمة تعمل كشكل من الفعل السياسى فى الثقافة المتلقِّية، فإنه يمكن للنص المصدر حتى أن يصير موضوع روح "إضفاء طابع آكلى لحوم البشر" cannibalization، كما هو الحال فى البرازيل (Vierira 1994). وهذا روح متمفصل فى جريدة قَومية فى آيرلندا حتى منذ ١٩٠٩:

> منذ نشرتْ العصبة الجيلية Gaelic League أدبنا القديم نتحوّل إلى آكلى لحوم بشر أدبيين؛ لقد التهمنا أسلافنا بشهية وحشية .... دعونا نلتهم ذُرية أجناس أخرى، ونرى كيف سيزدهر أدبنا فى الطعام. (مقتبَس فى O'Leary 1994:363 n34).

وينتج عن هذه الاعتبارات المتنوعة أنه فى البيئة ما بعد الكولونيالية، لا يجرى بالضرورة إعلاء شأن الفصاحة فى الترجمة، وأنها ليست بالضرورة المعيار السائد فى الترجمة. حقا لقد رأينا أن حرْفية الترجمات الآيرلندية الأكاديمية كانت مهمة كطريقة لإبراز وجود نصوص مصدر "أصيلة". كما صار التمثيل الحرفى غير القياسى طريقة للإحالة إلى اللغة الآيرلندية، وصارت اللهجات المهمشة من الإنجليزية وسيلة لإعلاء شأن التعبيرات الآيرلندية Hibernicisms والطرق الآيرلندية للحديث بالإنجليزية، حتى عندما تعارضت بصراحة مع الصورة الازدرائية لشخصية آيرلندى المسرح stage Irishman. وقد جرى استعمال كلّ هذه الإستراتيچيات المزعومة وأكثر فى أيدى القوميّين الآيرلنديّين لإعلاء شأن الثقافة القومية وتحرير الثقافة الآيرلندية من السيطرة الكولونيالية. وفى وقت لاحق لذلك

50: انظرْ الهامش الوارد فى الفصل الثالث حول مصطلحى illocutionary و perlocutionary أو perlocutory –المترجم.

جرى استخدام إستراتيچيات مزعومة لنقل آيرلندا من نزعة قومية ضيقة صوب تصفية الكولونيالية. وعلى العكس، عندما توجد الفصاحة فى الترجمة ما بعد الكولونيالية فإنها ليست دائما علامة على الاضطهاد الثقافى، والقمع، والاستغلال. وكما تقترح هذه المقالات ويؤكد **موخيرچى** فى دراساته عن الترجمة فى الهند، قد تكون الفصاحة تاكتيكا فى الترجمة ضمن حركة أوسع للمقاومة الثقافية.

وأخيرا، إذا كانت الترجمة فِعْلا عاما فى السياق ما بعد الكولونيالى، فإن المترجِم، إذنْ، سوف يكون بالضرورة أو حتى عادةً غير مرئى كما كانٍ يمكن أن يعبِّر **ڤينوتى** (١٩٩٥). ويغدو هذا واضحا فى الحال فى سِجِل ترجمة الأدب الآيرلندى المبكر، حيث كان كل المترجمين تقريبا مواطنين بارزين وكانت أسماء المترجمين تُعْرَض بصورة بارزة على المجلدات المنشورة، حيث تعمل كعلامة مميزة للمصادقة على موثوقية واتجاه الترجمات ذاتها. وفى بيئة كهذه، كثيرا ما ينال المترجمون قدرا كبيرا من الهيبة الثقافية؛ فإنه يمكن النظر إليهم على أنهم جزء من الكادر الذى يخلق ويعيد خلق الثقافة القومية الناشئة، جزء من الجهد القومى، مهما كانت إستراتيچية ترجمتهم. فهل من المدهش، إذن، أن **دوجلاس هايد**، مؤسس العصبة الجيلية، وهو رجل صنع مكانته الفكرية المرموقة من خلال ترجمة الشعر الدينى وأغنيات الحب عند الفلاحين الآيرلنديين، قد صار رئيس الدولة الآيرلندية؟ وفى وقت لاحق فيما بعد، أثناء عملية تصفية الكولونيالية فى آيرلندا، هل من المدهش أن الترجمة قام بها أهمّ شعراء آيرلندا، بما فى ذلك **أوستن كلارك**، و **توماس كينسيلا**، و **شيموس هيني**؟

وضمن إطارٍ معرفى نظرى متغير كهذا، لا تكون الترجمة مجرد مسألة اتصال مرجعى –اتصال الأعمال، أو الحكومة، أو العِلْم، أو حتى الأدب– يكون فيه إحلال كلمات لغة محل كلمات لغة أخرى مسألة ملاءَمة.

ذلك أن الترجمة أساسية لنقطة تفاعُل للثقافات فى العالم، وجزءٌ من التبادلات الأيديولوجية والنضالات الثقافية، شكلٌ من البناء والخلق الفكريَّيْن، كنايةٌ فى ممارسة القوة الثقافية: إنها مسألة سلطة.

١: انظرْ أيضا Chamberlain (1992) and Hermans (1985b).

٢: أى أن الترجمات يمكن تشخيصها فى كثير من الأحيان باعتبار أنها تملك خصائص *p* وخصائص *not-p* [إشارة إلى ازدواج قيمة كل قضية منطقية [p] proposition حيث تكون صيغة p وليست P صيغة صادقة – المترجم] ويمكن تشخيصها بصورة أفضل باستخدام منطق مشوَّش أكثر مما باستخدام المنطق الكلاسيكى غير أن هذه المسألة تأخذنا إلى ما وراء نطاق المناقشة الحالية.

٣: إذا تبنَّى المرء وجهة النظر القائلة بأن هناك دائما طابعا منطويا على الصراع للخطاب، فأين يكون من الأفضل دراسة الخطاب مما فى كتابات ثقافة ما بعد كولونيالية مثل آيرلندا، خلال فترة يجرى فيها إبراز الصراع والتركيز عليه؟ والحقيقة أن تصفية الكولونيالية فى المستعمرة الأولى لإنجلترا تتمتع بميزة السماح للمرء برؤية المسار الكامل للصراع الكولونيالى وبالتالى تقييم الإنتاج الثقافى المرتبط بذلك الصراع.

٤: يوجد تلخيص ملائم لهذه القضايا فى Mills 1997:149ff.

٥: انظرْ نقد [دينيس] **بورتر** (1983) [Dennis] Porter لرأى إدوار **سعيد** فى الخطاب الاستشراقى باعتباره نسقا تمثيليا متجانسا يعوق المقاومة والمعارضة، ويشدد **بورتر** على الفجوات والتناقضات وانعدامات التماسك فى الكتابة عن ثقافات أخرى والعناصر المزعزِعة للاستقرار التى تُحَوِّل مثل هذا الإنتاج الكولونيالى من خطاب موحَّد إلى مجموعة من الشذرات المتفرقة. وأنا أقترح أن تستجيب الترجمة والممارسات الأخرى للكتابة لمثل هذه

الخطابات المشذَّرة التى تقوم أيضا بتوليد نصوص مشذَّرة كذلك.

٦: انظرْ ميلز Mills 1997:148ff للاطلاع على ملخص لهذا العمل.

٧: حول هذه النقاط، انظرْ كيبيرد Kiberd 1995:255, 275-76.

٨: Kiberd 1998 :12.

٩: أكد لويس أن مثل هذه الأقلمـــات/الاستئناســـات domestications ينبغى قراءتها كتأكيدات للهيمنة الثقافية والالتزام بـ "الميثولوچيا" البيضاء la mythologie blanche (Lewis 1985:40). وتوضح الأمثلة الآيرلندية التـــى بحثناها فى هذا الكتاب هذه النقطة بكل دقة وعناية –ولا غرابة، فى ضــوء واقع أنه كان يُنْظَر إلى الآيرلنديين على أنهم "زنوج بيض" فى القرن التاسع عشر فى كل من بريطانيا وأمريكا، وعلى أنهم أيضا "شرقيُّون"، كما ســبق أن رأينا.

١٠: فى معرض كتابته عن العلاقة بــين الترجمــة والمحادثــة فـــى الفيليپين، يستشهد [بيثينتــه] رافاييــل (1993) Rafael [Vicente] بـــالمعنى المبكِّر للفعل الإسپانى convertir "يُتَرْجِم" و"يُحَوِّل" فى آن معا، رابطا هــذا الارتباط بين الترجمة والمحادثة بإسپانيا، أمة أخرى كانــت لــديها عيــوب طائفية فى صميم نضالاتها من أجل النفوذ.

١١: الخصوصيات التى تؤثِّر فى المكانة ما بعد الكولونيالية لآيرلنــدا نُوقشت بإسهاب أكبر فى Kiberd 1995:259, 475ff.; 1998.

١٢: انظرْ أيضا Thompson 1967; M. Tymoczko 1994b; O'leary 1994; Kiberd 1995.

١٣: قارنْ Said 1993; Godard 1990.

١٤: تنادى نيرانچانا (1992:163–86) بمشروع للترجمة فى الهند لمواجهة

التمثيلات الكولونيالية للوثائق الثقافية الهندية. ويُقيِّم **د. روبنسون** (,1997:88-93 104-113) D. Robinson مشروع **نيرانچانا**، منتقدا غموض نـدائها وطبيعتـه اليوتوپية، ونخبويتها فى مناهجها المقترحة، وتفاهة التغييرات التى تُدْخِلها فـى مثال إعادة الترجمة الذى تقدمه. ويقدِّم تاريخ الترجمة وإعادة الترجمة مـا بعـد الكولونياليتيْن فى آيرلندا ممارسة تلبِّى مختلف اعتراضات **روبنسون**.

١٥: إنتاج **إيڤين-زوهار** بدوره قـام بتحديثـه **[چوزيـه] لامبيـرت** (1995) [José] Lambert لتطبيقه بصورة خاصة على الأوضـاع مـا بعـد الكولونيالية.

١٦: أو كيف نترجم مقالا محدَّدا (M. Tymoczko 1985).

١٧: أو الأعمال حول النص المصدر عبر لغة وسيطة تكون معروفة.

١٨: بحكم واقع أن الترجمات تتوسط بين أنساق ثقافية، فإن لها أيـضا قيمة إپيستيمولوچية أخرى. وإذا كان **بوردييه** (Bourdieu 1977:181) محقًّـا فى قوله إن الأشكال والممارسات الثقافية تنشأ ضمن سياق من "كلٍّ ما هـو غنى عن البيان"، وبالتالى فإن توسُّطًا -مثل الترجمة- بين نسقيْن من الصمت له القدرة الكامنة على تقديم معلومات عن ثغرات فى مدرَكات واستقصاءات الثقافة، لكل من الثقافة المصدر والثقافة المتلقِّية. وهكذا فإن الترجمة نـشاط يعزِّز الاستنْباط.

١٩: لاحظْ أنه كانت هناك دائما ترجمات تمَّ إنتاجها من أجـل ثنـائيِّى اللغة بافتراض معرفة كل من اللغة المصدر ولغة الترجمـة، علـى سـبيل المثال، كالترجمات اللاتينية للأعمال الإغريقية. حول هـذه النقطـة انظـرْ **إيويانج** Eoyang 1993:ch.11.

٢٠: وإنْ كان فقط إلى درجة مجرد بقايا، مع بعض المواد المعجميـة الآيرلندية، على سبيل المثال، التى لها تداوُل بين الناطقين بالإنجليزيـة فـى

آيرلندا. وأثناء الإحياء الآيرلندى، جعلت العصبة الجيلية أيضا من الشائع إقحام كلمات آيرلندية متنوعة فى الكلام الإنجليزى، وعلى مدى عقود بعد ١٩٢٢ كان التفوّق فى اللغة الآيرلندية شرطا مسبقا فى الخدمة المدنية. وفى الثلث الأخير من القرن العشرين شهد الآيرلنديون ميلادا جديدا أبعد مدًى فى المدارس فى كل أنحاء آيرلندا.

٢١: فى أيدى المستعمِرين الكولونياليِّين، بالطبع، قد تكون الترجمة ميثاقا مع الإمبراطورية.

٢٢: حتى الترجمات الهيمنية hegemonic التى تم إنتاجها من أجل المستعمِرين الكولونياليِّين لها نقاط دخول فى مواجهة أكثر أصالة ومساواة مع الثقافة المستعمَرة كولونياليًا.

وفى معرض جداله ضد **ڤينوتى** و **نيرانچانا** يشير د. **روبنسون** (Robinson 1997:98, 108-13) إلى أنه لا توجد أية طريقة مفردة للترجمة يمكن أن تخدم كل أهداف السياقات ما بعد الكولونيالية. وهو يُوصِى بأسس متوسطة، وإساءات ترجمة عابثة وإبداعية، وإعادة ترجمة متواصلة، بين تاكتيكات أخرى، يمكن رؤية كثير منها فى الحالات الآيرلندية التى نُوقشت أعلاه.

٢٣: انظرْ **بريسيت** Brisset [1990] 1996:158-61.

ملاحق:

الملحق أ:

القطعة التالية من *The Second Battle of Mag Tuired* ["معركة *ماج توريد الثانية*"] وترجمتها [الإنجليزية] مأخوذتان من Gray 1982:46-49.

نص آيرلندى:

A mboí íerum og imdect co n-acu an n-ingen foro cind go ndeilb nderscoighte. Sí cáemtrilsich. Luid menmo an Dagdai díi, acht náruho túaloigg lia a proinn. Gabois an ingen fora cáinedh, gabais an ingen for imtrascrad fris. Fucerd cor do go ráinec go bac a tónai hi tolamh. Dos-n-éco go handíaraid & atbert, “Quid romba dam, a ingin,” ol sé, “dom cor dom conair cáir?”

“Is airi ro-mba det: "gonum-rugae ford" muin luet conam-rabor a ticc mo athar.”

“Cúich athair?” ol sé.

“Ingen-su ém,” ol sí, “d’Indech mac Dé Domnann.”

Duscaro aitherrach & slaithe go léir, gorolín na futhorbe imbe do caindiubur a pronn; ⁊ nos-égnither gondo-ruccoud fora muin fo thrí. Atbert-sum ba ges dóu breth neich lais nád ebérad a ainm fris. “Cía hainm-si didiu?” ar sise.

“Fer Benn,” ar é-sium.

"Imforcraid n-anmo son!" ar sisc. "Atraí, nom-ber for mhuin, a Fer Benn."

"Ní hedh mh'ainm ámb," bar é-sium.

"Ceist?" ar sí.

"Fer Penn Brúach," ar é-sim.

"Atraoí nom-bir ford' muin, a Fer Benn Brúach," ar sisc.

"Ní hedh mh'ainm," ar é-sim.

"Ceist?" ol sise. Nos-tic díi ule taris. Tic-sí didiu for sliocht-seom and co nepert, "Atraí nom-ber ford' muin, a Fir Benn Bruaich Brogaill Broumide Cerbad Caic Rolaig Builc Labair Cerrce Di Brig Oldathair Boith Athgen mBethai Brightere Tri Carboid Roth Rimairic Riog Scotbe Obthe Olaithbe. Drennar rig d-dar fringar fegar frendiric. Atraoí, nom-ber di sunnac!"

"Ná himber cuitbiud form ní bos móu, a ingen," al sé.

"Bid atégen tacuo," al síe.

Is íarum gonglóisie asin derc íar telcodh a prond. Sech ba hairi sin boí furech na hingene dó-som go cíoan móir. Atraoí-sium íerum, ⁊ gabaid an ingen foro muin; ⁊ dobert téorae clochau ina cris. Ocus dofuit cech cloch ar úair aire – ocus atberud batar íat a ferdai derocratar úad. Lingthe an ingen foair ⁊ doslais tara tóin é, ⁊ lomortar a caither frithrosc. Gondric íerum ion Dagadae frie a bancharoid, ⁊ dogníead cairdene íerum. Atá a llátrach for Trácht Eoboile áit a comarnachtar.

ترجمة إنجليزية:

As he went along he saw a girl in front of him, a good-looking young woman with an excellent figure, her hair in beautiful tresses. The Dagda desired her, but he was impotent on account of his belly. The girl began to mock him, then she began wrestling with him. She hurled him so that he sank to the hollow of his rump in the ground. He looked at her angrily and asked, "What business did you have, girl, heaving me out of my right way?"

"This business: to get you to carry me on your back to my father's house."

"Who is your father?" he asked.

"I am the daughter of Indech, son of Dé Domnann," she said.

She fell upon him again and beat him hard, so that the furrow around him filled with the excrement from his belly; and she satirized him three times so that he would carry her upon his back.

He said that it was a *ges* for him to carry anyone who would not call him by his name.

"What is your name?" she asked.

"Fer Benn," he said.

"That name is too much!" she said. "Get up, carry me on your back, Fer Benn."

"That is indeed not my name," he said.

"What is?" she asked.

"Fer Benn Brúach," he answered.

"Get up, carry me on your back, Fer Benn Brúach," she said.

"That is not my name," he said.

"What is?" she asked. Then he told her the whole thing. She replied immediately and said, "Get up, carry me on your back, Fer Benn Brúach Brogaill Broumide Cerbad Caic Rolaig Builc Labair Cerrce Di Brig Oldathair Boith Athgen mBethai Brightere Tri Carboid Roth Rimaire Riog Scotbe Obthe Olaithbe .... [sic] Get up, carry me away from here!"

"Do not mock me any more, girl," he said.

"It will certainly be hard," she said.

Then he moved out of the hole, after letting go the contents of his belly, and the girl had waited for that for a long time. He got up then, and took the girl on his back; and he put three stones in his belt. Each stone fell from it in turn – and it has been said that they were his testicles which fell from it. The girl jumped on him and struck him across the rump, and her curly pubic hair was revealed. Then the Dagda gained a mistress, and they made love. The mark remains at Beltraw Strand where they came together.

ترجمة عربية:

فيما كان يمضى فى طريقه رأى أمامه فتاة، شابة مليحة ذات مظهر ممتاز، وكان شعرها ينسدل في خُصلِ جميلة. رغب فيها الـ **داجذا**، غير أنه كان عاجزا بسبب كرشه. بدأتْ الفتاة تسخر منه، وعندئذ بدأتْ تصارعه. دفعتْه بقوة إلى حد أنه انغرز بتجويف ردْفه فى الأرض. نظر إليها بغضب وسأل، "ما السبب، يا بِنت، فى أن تدفعى بى إلى خارج طريقى الصحيح؟"

"هذا هو السبب: أنْ أجعلك تحملنى على ظهرك إلى منزل أبي".

"مَنْ هو أبوك؟"، سأل.

"أنا ابنة **إنذيك**، ابن دى **دوقنانْ**"، قالتْ.

ألقتْ عليه بنفسها مرة أخرى وضربتْه بشدة، إلى حد أن الحقل الذى حوله امتلأ بإفرازات بطنه؛ وهزأتْ به ثلاث مرات حتى يقبل حملها على ظهره. قال إنه جيشْ [محرَّم/تابو/وصيَّة] بالنسبة له أنْ يحمل مَنْ لا يناديه باسمه.

"ما اسمك؟"، سألتْ.

"**فير بينْ**"، قال.

"ذلك الاسم كثير عليك"، قالتْ. "انهضْ، احملْنى على ظهرك، يا **فير بينْ**".

"فى الحقيقة، هذا ليس اسمي"، قال.

"ما اسمك؟"، سألتْ.

"**فير بينْ بروك**"، قال.

"انهضْ، احملْنى على ظهرك، يا **فير بينْ بروك**"، قالتْ.

"ذلك ليس اسمي"، قال.

"ما اسمك؟"، سألتْ. عندئذ أخبرها باسمه بالكامل. رَدَّتْ فــى الحــال وقالتْ، " **فير بينْ بروك بروجيل بروميد كيرباد كيك رولــيج بولــك لاپيــر كيرش دى بريج أولزاثير بويث أثجين ميباثى برجديرى ترى كاربويد روث ريفيرى ريوج سكودبى أوبثى أوليبثى** Olaithbe .... [هكذا] انهضْ، احملْنى بعيدا عن هنا!"

"لا تسخرى منى بعد الآن، يا بنت، قال."

"سأكون بالتأكيد ثقيلة"، قالت.

عندئذ تحرَّك إلى خارج الحفرة، بعد أن تركتْه يتخلَّص من محتويــات بطنه، وكانت الفتاة تنتظر هذا منذ وقت طويل. نهض عندئذ، وأخذ الفتاة على ظهره؛ ووضع ثلاثة أحجار فى حزامه. سقط كل حجر منه على التــوالى – وقيل إن خصيتيْه هما اللتان سقطتا منه. قفزت الفتاة عليه وضــربتْه علــى ردْفه، وانكشف شعر عانتها الجعد. عندئذ حصل الـ **داجذا** على خليلة، ومارسا الجنس معًا. وتبقى العلامة عند "بيلترو ستراند" حيث التقيا.

الملحق ب:

(١) من "Bricriu's Feast" من ["وليمة بريكرو"] (ترجمة: Henderson 1899:17-21; original in Henderson 1899:16-20).

ترجمة إنجليزية:

[Bricriu] exercised his mind as to how he should contrive to get the women to quarrel as he had likewise incited the men. When Bricriu had done examining his mind, it just chanced as he could have wished that Fedelm-of-the-fresh-heart came from the palace with fifty women in her train, in mood hilarious. Bricriu observed her coming past him. "Hail to thee to-night, wife of Loigaire the Triumphant! Fedelm-of-the-fresh-heart is no nickname for thee with respect to thine excellency of form and of wisdom and of lineage. Conchobar, king of a province of Erin, is thy father, Loigaire the Triumphant thy husband; I should deem it but small honour to thee that any of the Ulster women should take precedence of thee in entering the banqueting hall; only at thy heel should all Ultonian women tread. If thou comest first into the hall to-night, the sovranty of queenship shalt thou enjoy for ever over all the ladies of Ulster." anon takes a leap over three ridges from the hall.

Thereafter came Lendabair, daughter of Eogan mac Derthacht, wife of Conall the Victorious. Bricriu addressed her and spake: "Hail

to thee, Lendabair; for thee that is no nickname; thou art the darling and pet of all mankind on account of thy splendour and of thy lustre. As far as thy spouse hath surpassed all the heroes of mankind in valour and in comeliness, so far hast thou distinguished thyself above the women of Ulster." Though great the deceit he applied in the case of Fedelm, he applied twice as much in the case of Lendabair.

Emer came out anon with half-a-hundred women [in her train]. "Greeting and hail to thee, Emer, daughter of Forgell Manach (F. the tricky or shifty), wife of the best wight in Erin! Emer of the Fair Hair is for thee no nickname; Erin's kings and princes contend for thee in jealous rivalry. As the sun sur-passeth the stars of heaven, so far dost thou outshine the women of the whole world in form and shape and lineage, in youth and beauty and elegance, in good name and wisdom and address."Though great his deceit in the case of the other ladies, in that of Emer he applied thrice as much.

The three companies thereupon went out till they met at one spot, to wit, three ridges from the hall. None of them wot that Bricriu had incited them one against another. To the hall they straightway return. Even and graceful and easy their carriage on the first ridge; scarcely did one of them raise a foot before the other. But on the ridge following, their steps were shorter and quicker. More-over, on the ridge next the house it was with difficulty each kept up with the other; so they raised their robes to the rounds of their limbs to compete in the attempt to go first into the hall. For what Bricriu said to each of them

regarding the other was, that whosoever should first enter should be queen of the whole province. The amount of confusion then occasioned by the competition to enter the hall first was as it were the noise of fifty chariots approaching. The whole palace shook and the warriors sprang to their arms and made essay to kill one another within.

ترجمة عربية:

شَغَّل [**بريكرو**] دماغه لكي يتوصَّل إلى وسيلة لجعل النساء يتـشاجرن كما كان قد حرَّض الرجال كذلك. وعندما كانٍ **بريكرو** قد انتهى من اختبـار عقله، تصادف فقط، كما كان من شأنه أنْ يتمنّى، أنْ جاءت **فيزيلـف**-ذات-ال-قلب-ال-نقي Fedelm-of-the-fresh-heart من القصر مع خمسين امرأة في موكبها، في مِزاجٍ مَرِح. أخذ **بريكرو** يراقبها وهي تأتي وتَمُرّ به. "التحية لكِ الليلة، يا زوجة **لوجيره** المظفَّر! **فيزيلـف**-ذات-ال-قلب-ال-نقيٍ لـيس اسم تدليل لكِ احتراما لامتيازك في الهيئة، وفي الحكمـة، وفـي النـسَب. **كونهوڤور**، مَلك ولاية من ولايات آيرلندا، هو والدك، **لوجيره المظفَّر** هـو زوجك؛ إنني أعتبر أنه لن يكون سوى قلة احترام لكِ أن تأخذ أي واحدة من نساء ألستر أسبقية عليك في دخول قاعة المأدبة؛ فقط بعدكِ يجب أن تخطو كل نساء رجال ألستر[51]. فإذا دخلتِ القاعة الليلة أوّلا، فإنكِ سوف تتمتعين بمنصب الملكة إلى الأبد على كل سيدات ألستر". وسرعان ما كانت **فيزيلف** تخطو خطوة على مسافة ثلاث درجات من القاعة.

بعد ذلك جاءت **لينزاڤير**، ابنة **إيوجان ماك ديرثاهد**، زوجـة **كونـال** المظفَّر. خاطبها **بريكرو** فتحدث قائلا: " التحية لكِ، يا **لينزاڤير**؛ الذ هو ليس

51: كلمة Ultonian صيغة إنجليزية مهجورة من كلمة ulstermen بمعنى "رجال ألـستر" - المترجم.

اسم تدليل لكِ؛ إنكِ أنتِ المحبوبة والمدلَّلة لكل البشرية بسبب امتيازكِ وتألُّقكِ. وما دام قرينك قد تجاوز كل أبطال الجنس البشرى فى البسالة والوسامة، فإنكِ إلى الآن اكتسبتِ شهرة فوق نساء ألستر". ومع أن الخداع الذى مارسه كان كبيرا فى حالة **فيزيلف**، فقد مارس ضِعفَهُ فى حالة **لينزافير**.

وسرعان ما خرجت **آيْفير** مع نصف مائة من النساء [فى موكبها]. "الترحيب والتحية لكِ يا **آيْفير**، ابنة **فورجال ماناك** Forgall Manach [= F. the tricky or shifty = الداهية]، زوجة أفضل مخلوق فى آيرلندا، **آيْفير** ذات الشعر الأزرق ليس اسم تدليل لكِ مطلقا؛ ملوك آيرلندا وأمراؤها يتنافسون عليكِ تنافسًا مليئًا بالغيرة. وكما تتفوق الشمس على نجوم السماء، فإنكِ تفوقين فى تألقكِ نساء العالم بأسره فى الهيئة والصورة والنَّسب، فى الشباب والجمال والأناقة، فى الاسم الطيِّب والحكمة والملبس". ورغم أن خداعه فى حالتى السيدتيْن الأخرييْن كان كبيرا، فقد كان الخداع الذى مارسه فى حالة **آيْفير** يفوق ذلك بثلاثة أضعاف.

وعلى هذا خرجتْ المجموعات الثلاث إلى أنْ التقت فى نقطة واحدة، أى، على مسافة ثلاث درجات من القاعة. ولم تعرف أى واحدة منهن أن **بريكرو** قام بتحريضهن الواحدة ضد الأخرى. وإلى القاعة لم يَعْدُنَ فى الحال. ومطمئنًا، ورشيقًا، وسهلا، كان حَمْلُهن لأنفسهن على الدرجة الأولى؛ ونادرا ما رفعتْ واحدة منهن قَدَمًا قبل الأُخْرَيَيْن. أما على الدرجة الثانية، فكانت خُطاهُنَّ أقصر وأسرع. وعلاوة على هذا، فعلى الدرجة المجاورة للمبنى كانت كل واحدة منهن تحاذى الأخرييْن بصعوبة؛ ولهذا رفعْن ثيابهن حتى استدارات أطرافهن لكى يتبارَيْن فى محاولة كل واحدة منهن أن تدخل القاعة قبل غيرها. ذلك أن ما قاله **بريكرو** لكل واحدة منهن فيما يتعلق بالأُخْرَيَيْن هو أن أى واحدة منهن تدخل أوّلا ستكون ملكة على الولاية كلها. وكان مقدار الالتباس الذى أحدثه التسابق على دخول القاعة أوّلا أشبه بالضوضاء الذى يُحْدِثه

اقتراب خمسين عربة حربية. اهتزّ القصر بكامله وقفز المحاربون إلى أسلحتهم وأخذوا يحاولون قتل أحدهم الآخر داخل المبنى.

(٢) من *The Intoxication of the Ulstermen* [مـن *"رجـال ألـستر سُـكارَى"*] (ترجمـة: Hennessy 1889:19-21; original in Hennessy 1889:18-20).

ترجمة إنجليزية:

[Though a large host was at Temair Luachra], a provident woman was the heroine Medb, daughter of the arch-king of Eriu, i.e. Eochaidh Feidhlech. There were two observers and druids guarding her. Their names were Crom Deroil and Crom Darail, two foster-sons of the good, illustrious druid Cathbad.

It happened to them, then, to be on the wall of Tara-Luachra at that time, looking and guarding, observing and viewing, on every side from them. It was then Crom Deroil said: "hast thou seen the thing that appeared to me?"

"What thing?" said Crom Darail.

"Meseems that it is swords of crimson warfare and the tread of multitudes I perceive coming over the side of the Irluachair from the east."

"I would not think a clot of gore and blood too much in the mouth that utters that," said Crom Darail; "for that is not an army or multitude, but the gigantic oaks past which we came yesterday."

"If it were they, why the immense royal chariots under them?"

"They are not chariots," said Crom Darail, "but the regal *raths* past which we came."

"If they are *raths*, why are those splendid all-white shields in them?"

"They are not shields at all," said Crom Darail; "but the stone columns that are in the doors of those royal *raths*."

"If they are columns," said Crom Deroil, "what is the cause of the profusion of red-armed spears above the great black breasts of the mighty host?"

"They are not spears either," said Crom Darail; "but the stags and wild beasts of the country, with their horns and antlers above them." ...

ترجمة عربية:

[مع أنه كان يوجد جيش كبير فى "تيڤير لواهرا"]، كانت امرأة حكيمة هى البطلة، وهى **ميدڤ**، ابنة ملك ملوك آيرلندا، أى **إيوهيذ فيذليك**. وكان هناك مراقبان وكهنة فى حراستها. وكان اسماهما **كروڤ ديرويل** و **كروڤ داريل**، ابنان بالتبنى، لـ "درويد" الطيِّب الشهير **كاثوباذ**.

ثم حدث لهما أنْ كانا على جدار "تارا-لواهرا" فى ذلك الوقت، ينظران ويتفحصان، على كل جانب منهما. وكان **كروڤ ديرويل** هو الذى قال عندئذ: "هل رأيتَ ما حدث لي؟"

"أى شيء؟" قال **كروڤ داريل**.

"يبدو لى أننى رأيتُ سيوفا حربية قرمزية وخُطَى الحشود مُقْبلة علينا قادمة من ناحية 'إير لواهير' من الشرق".

"لا أعتقد أن جلطة دم متخثر كثيرة على الفم الذى ينطق بهـذا"، قـال **كروڤ داريل**؛ "لأن ذلك ليس جيشا أو حشدا، بل أشجار السنديان العملاقـة التى جئنا عبْرها أمس".

"وإذا كان هذا هو ما نراه كما تقول، فلماذا العربات الحربية الملكيـة الضخمة تحتها؟"

""إنها ليست عربات حربية"، قال **كروڤ داريـل**، بل هـى الحـصون الدائرية raths الملكية التى جئنا عبرها".

"إذا كانت حصوننا دائرية، فلماذا تلك الدروع الرائعة الناصعة البياض فيها؟"

"إنها ليست دروعا على الإطلاق"، قال **كروڤ داريل**؛ "إنهـا أعمـدة حجرية موجودة فى أبواب تلك الحصون الدائرية الملكية".

"إذا كانت أعمدة"، قال **كروڤ ديرويل**، "فما السبب فى كثـرة الرمـاح ذات الأذرع الحمراء فوق الصدور الضخمة السوداء لهذا الجيش الجبار؟"

"إنها ليست رماحا أيضا"، قال **كروڤ داريل**؛ "بل هى الأيائل والحيوانـات البرية فى الريف، بقرون الحيوانات وشُعَب قرون الأيائل فوقها". ...

(٣) *"The Story of Mac Datho's Pig" ["قصة خنزير مـاك داثـو"]*
(ترجمة المؤلفة من Thurneysen 1935:setions 8-12).

They competed till at last a single man took precedence over the men of Ireland: Cet mac Magach from Connacht. He hung his weapons higher than the host's weapons. He took a knife in his hand, and he sat down by the pig.

"Let a man of Ireland be found to match boasts with me, or let me carve the pig," he said.

No warrior was found to match him. The Ulstermen fell silent. "See that, Loegaire!" Conchobor said.

"It will not happen," Loegaire said. "Cet will not carve the pig with me around."

"Wait a bit, Loegaire, so I can answer you," Cet said. "You Ulstermen have a custom. When any boy among you takes arms, his first target is in our land. You, too, came that way into the borderland. We met there. You left behind wheel and chariot and horses, and only escaped yourself with a spear through you. You do not get the pig for doing that."

Loegaire sat down then.

"It will not happen," said a big handsome warrior who came out of his feasting-cubicle. "Cet will not carve the pig with me around." "Who is this?" Cet asked. "A better warrior than you," everyone answered. "That is Lam Gabaid's son, Oengus, from Ulster."

"Why is his father called Lam Gabaid, Peril's Hand?" Cet asked.

"Who knows?" "Well, I know," Cet said. "I went east once. There were screams all about me. Everyone came. Peril's Hand came. He cast a great spear at me. I threw back the same spear at him. It took off his hand, right to the floor. What would bring his son to boast against me?"

Oengus sat down.

"Match boasts or I will carve the pig," Cet said.

"It will not happen. You will not carve first,"said a big blond warrior of Ulster.

"Who is this here?" Cet asked.

Everyone said, "That is Eogan Mac Durthacht, Fernmaige's king."

"I have seen him before," Cet said.

"Where did you see me?" Eogan asked.

"At your door when I was raiding cattle from you. There were screams in the land about me. At the screams you came. You threw a spear at me, and it stuck in my shield. I threw the same spear back at you. It went through your head and took an eye from your head. The men of Ireland can see you have a single eye. *I* am the one who took the other eye from your head."

Eogan sat down then.

"Carry on with the boasting-contest, Ulster," Cet said.

"You will not carve now," said Muinremor Mac Gerrginn.

"Can this be Muinremor?" Cet said. "I have barely cleaned my spears, Muinremor! Not three days have passed since I carried off three warrior-heads from your territory, including the head of your first-born son."

Muinremor sat down then.

ترجمة عربية:

ظلُّوا يتسابقون إلى أن تفوَّق فى النهاية رجل واحد على رجال آيرلندا: **كيد ماك ماجاك** من "كوناهْد". علَّقَ أسلحته فى موضع أعلى فوق أسلحة الجنود. وأخذ سكِّينا فى يده، وجلس عند الخنزير.

"هاتوا رجلا من آيرلندا ليتبارى معى فى التفاخُر، أو دعونى أقوم بتقطيع الخنزير"، قال.

لم يكن يوجد أى محارب يتبارى معه. غرق رجال "ألستر" فى الصمت. "انظرْ لهذا، يا **لوجيره**!" قال **كونهوقُور**.

"هذا لن يحدث"، قال **لوجيره**. **كيد** لن يشاركنى فى تقطيع الخنزير".

"انتظرْ قليلا، يا **لوجيره**، حتى أستطيع أن أردّ عليك"، قال **كيد**. عندكم يا رجال "ألستر" عُرْف. فعندما يحمل أى صبى بينكم السلاح، يكون هدفه الأول فى بلدنا. أنتم، أيضا، أتيتم بهذه الطريقة إلى أرض الحدود. والتقينا هنا. وتركتم وراءكم العجلة والعربة الحربية والخيل، وفررتم بأنفسكم فقط والرُّمْح ينطلق بينكم. لن تحصلوا على الخنزير لقاء ذلك الذى فعلتموه".

عندئذ جلس **لوجيره**.

"لن يحدث هذا"، قال محارب ضخم وسيم خرج من حجـرة وليمتـه. "سيشاركنى **كيد** فى تقطيع الخنزير".

"مَنْ هذا؟" سأل **كيد**.

"محارب أفضل منك"، قال الجميع. "إنه ابن **لاف جابيذ**، **أونيجاس**، من 'ألستر'".

"لماذا يُسَمَّى أبوه **لاف جابيذ** [= Peril's Hand = يَدُ الخطر]؟" سأل **كيد**.

"مَنْ يعرف؟" "حسنا، *أنا* أعرف"، قال **كيد**. "ذات مرة ذهبتُ شرقا. كانت هناك صرخات حولي من كل ناحية. جاء يَدُ الخطر. قذف نحوى برمح ضخم. وقمتُ بإعادة قذف نفس الرمح نحوه. قطع يده، وألقى بها على الأرضية على الفور. ما الذى سيأتى به ابنه ليتفاخر ضدي؟"

جلس **أونيجاس**.

"تسابقْ معى فى التفاخر وإلا فإننى سأقوم بتُقطيع الخنزير"، قال **كيد**.

"لن يحدث هذا. أنتَ لن تقوم بالتقطيع أوَّلا"، قال مُحارب ضخم وسيم أشقر من "ألستر".

"مَنْ هذا الذى هنا؟"، سأل **كيد**.

قال الجميع: "إنه **إيوجان ماك دورثاهْد**. مَلِك 'فيرنڤيجه'".

"أنا رأيتُه من قبل"، قال **كيد**.

"أين رأيتَني؟"، قال **إيوجان**.

"عند بابك عندما كنتُ أسرقُ ماشية منك. كانت هناك صـرخات فـى البلد من حولى. وأتيتَ أنتَ. قذفتَ نحوى برُمح، فاصطدم بدرعى. وقذفتُ أنا

نحوك بنفس الرمح. وقد اخترق رأسك وأخذ عَيْنًا من رأسك. ويستطيع رجال آيرلندا أن يروا أنك بعين واحدة. *أنا* مَنْ أخذ العين الأخرى من رأسك".

عندئذ جلس **إيوجان**.

"استمِرُّوا فى سباق التفاخر، يا أهل 'ألستر'"، قال **كيد**.

"لن تقوم بالتقطيع الآن"، قال **موينريڤور ماك جيريجين**.

"هل يمكن أنْ يكون هذا **موينريڤور**؟"، قال **كيد**.

"أنا بالكاد نظَّفْتُ رماحى، يا **موينريڤور**! لم تمرّ ثلاثة أيـــام منـــذ أنْ قطعتُ رؤوس ثلاثة محاربين من منطقتك، منها رأس ابنك البِكْر".

وعندئذ جلس **موينريڤور**.

ترجمة إنجليزية:

Textual Notes, Prose. "Father Fergus", *a popa* Ḟergus, *popa* is an honorific from Lat. *papa* and can also be translated 'master, sir'. Before his exile in Connacht Fergus was one of Cú Chulainn's foster fathers; hence, Cú Chulainn addresses him in this way and later shows respect by prostrating himself before Fergus. " Fergus's chariot drove across him three times", tr. *taris* 'across him' or 'over him'. The primary meaning of *tar* is 'over, across' and in Old Irish (rather than Modern Irish) is used in the extended sense of 'past' primarily with reference to time or seasons (in which the metaphor of the sun's journey over the land could be instrumental); cf. DIL s.v. Strachan ([1944] 1964:102) also apparently takes the phrase as 'across him', in view of the fact that the extended meaning of *tar* is not given in his glossary. "Which of the two would you take" is literally 'which of the two would be easier with you'. The sentence can be interpreted as 'which of the two do you think would be easier', or 'which of the two would you prefer', or 'which of the two would you choose [for yourself]'. Fergus answers in kind. The ambiguity of the wording permits Fergus to maintain an official position of loyalty to Ailill and Medb, with whom he is allied, while expressing affection for Cú Chulainn. "Shanks", no doubt the band is

strung through the Achilles tendon here. "Puppy", "mongrel", "great hound", the dog imagery plays off the name of Cú Chulainn, which means 'the dog of Culann'. "That puppy's play is no joke", literally 'the playing (or treatment) of that puppy isn't gentle'. One could also take it as referring to the treatment of Etarcomal's body. "In my opinion the mongrel shouldn't have challenged", following the manuscript rather than O'Rahilly's edition.

Textual Notes, Poem. O'Rahilly edits the passage as prose; I am responsible for the poetic lineation. The exact metrical analysis of this passage is obscure in part probably because of textual corruptions, and the poem needs a more thorough editing than is possible in this context. I have put words that are likely to be intrusive in parentheses. Most of the lines have three stresses, though there is a variable number of syllables in each line. There is usually a final cadence of ˙x x (x) with a word boundary separating the cadence from the first half of the line. The lines are ornamented with alliteration, either internal to the line or binding successive lines, or both. There is some alliteration on unstressed words, and in one case an unstressed syllable rather than a stressed one seems to provide binding alliteration *(-tú/tairbirt).* These metrical features, as well as some syntactical and lexical ones (e.g. datives without prepositions, *sceó*), mark the text as archaic, perhaps dating from the seventh century. In the manuscript the first line of the poem is treated like prose, but since it presents a

structure parallel to the last line (the last line of an Irish poem should in some way echo the first), I have treated it as part of the poem.

"Father Fergus", the phrase a *popa* is hypermetric both at the beginning and end of the poem; it was probably attracted by its appearance in the preceding prose. For an example of a vocative without the particle see LL 122b43. "A raid rushed/through Ulster", literally 'it is that which hastened upon the raid of Ulster'; the word order is unusual in this line. "I brought Etarcomal/under the yoke", the line is difficult in the manuscript. Either read *tairbirt* ... *Etarcomail*, 'bringing Etarcomal ... ', or read *to-airbiurt* ... *Etarcomal*. 'I brought Etarcomal ... '. "The, haughty one pays me", literally 'who pays me', here apparently uallaig is g. sg., perhaps in apposition to a reading *Etarcomail*. "He watched me/win here", literally 'the one who saw me [be] successful' or 'the one who saw me at a place'. There are metrical problems with the line; though similar poems show occasional monosyllabic cadences as here, the cadence would not normally be preceded by a proclitic word. The line also has no binding alliteration. By emending to *nech nam ar bail accae* the metrical difficulties are solved. "Shielded me", *fialum* may be 3 sg. conj. s-pret. of *felaid*, 'protects, shelters, with a suffixed 1 sg. pronoun; the conjunct form is normally found in the verb final position. For a suffixed pronoun with a conjunct verb cf. DIL, M, col. 73, *ní-rubí-m-sea*. "The mighty raven's hand, there may be an allusion here to the Badb, a war goddess whose name means 'scald crow' and who can take the form of a black bird. The

line does not alliterate unless both elements of the compound *balcbrain* are counted: such alliteration is not normal, however. "Don't blame me", either the first half line has three stresses here or the first half of the opening line has one stress. It is not unusual for the opening or closing of a poem to be marked by a short line.

As should be clear from these notes, the linguistic analysis of this archaic poetry presents grave problems and remains partially obscure. The overall form and affective contribution to the narrative of this rosc are nonetheless obvious in their main lines.

ترجمة عربية:

إشارات نَصيِّة، *النثـــر*. "Father Fergus" [الأب فيـــرييس]، *a popa* *Fergus*، *popa* لقب تشريفي من الكلمة اللاتينية *papa* ويمكن أيضا ترجمتها إلى master, sir [سيِّد، سيِّدي] . وقبل منفاه في "كوناهْد" كان فيرييس أحـــد آباء كو هولين بالتبني؛ وبالتالي يخاطبه كو هـــولين بهذه الطريقة وفيما بعد، يُبدي احترامه بأنْ يجثو أمام فيرييس. وفي جملة " Fergus's chariot drove across him three times" [عربة فيرييس الحربية اندفعتْ فوقه ثلاث مرات] تُرجمتْ كلمة *taris* إلى across him [عَبْرَه] أو over him [فوقه]. والمعنـــى الرئيسي لكلمة *tar* هو over [فوق] أو across [عَبْرَ] وفي الآيرلندية القديمـــة (وليس في الآيرلندية الحديثة) تستعمَل هذه الكلمة بالمعنى الموسَّع [يمُـــرّ بـ] بصفة رئيسية بالإحالة إلى الزمن أو المواسم (التي يمكن فيها أن يكون مجاز رحلة الشمس فوق الأرض أساسـيًّا)؛ قـــارنْ DIL s.v. Strachan ([1944] 1964:102) ومن الواضح أنه يفهم هذه العبارة على أنها across him [عَبْرَه]،

نظرا لواقع أن المعنى الموسَّع لكلمة tar لم يتمّ إيراده في مسرده. وجملة Which of the two would you take [أيهما كنتَ ستقبَل] تعني حرفيًا which of the two would you be easier with you [أيهما كان سيكون أسهل عليك]. ويمكن تفسير الجملة على أنها which of the two do you think would be easier [أيهما كان سيكون أسهل]، أو which of the two would you prefer [أيهما كنتَ ستفضّل]، أو which of the two would you choose [for yourself] [أيهما كنتَ ستختار (لنفسك)]. ويجيب **فيريبيس** بالمثل[٥٢].

ويسمح غموض الصياغة لـ **فيريبيس** بأن يحافظ على موقف من الولاء الرسمي لـ **أليل** و **ميدف**، اللذين يتحالف معهما، على حين أنه يعبِّر عن حبه لـ **كو هولين**. وكلمة shanks [الساقان]، لا شك في أنه قام بربْط [ساقي **إيداركوفال**] عن طريق إدخال رباط الماشية من خلال وتَر **أخيل**[٥٣] Achilles tendon هنا. وتمثل مجازات الكلب puppy [الجرْو]، و mongrel [الكلب الهجين]، و great hound [كلب الصيد العظيم]، لَعبًا على اسم **كو هولين**، الذي يعني the dog of Culann [كلب **كولان**]. وجملة That puppy's play is no joke [لعبة الجرو تلك ليست مُزْحَة]، حرْفيًا the playing (or treatment) of that puppy isn't gentle [لَعِب (أو تعامُل) ذلك الجرو ليس لطيفًا]. ويمكن أنْ نفهمها على أنها تُحيل إلى التعامل مع جثمان **إيداركوفال**. وعبارة In my opinion the mongrel shouldn't have challenged [في رأيي ما كان للكلب الهجين أن يتحدّى]، وفقا للمخطوطة وليس وفقا لطبعة **أوراهيللي**.

إشارات نَصيّة، *القصيدة*. تُحرِّر أوراهيللي القطعة نثرًا؛ وأنا مسئولة عن التقسيم الشعري إلى أبيات. lineation والتحليل العروضي الدقيق لهذه القطعة

52: أي بأنه كان سيختار ما حدث أي نفس ما اختاره **كو هولين** –المترجم.

53: وَتَر **أخيل** Achilles tendon هو الوتر الذي يربط عضلات بطن الساق بالكعب وكانت نقطة ضعفه ومن هنا تعبير كعب أخيل Achilles heel –المترجم.

غامض ربما جزئيًا بسبب تحريفات النص، وتحتاج القصيدة إلى تحرير أكمل مما هو ممكن فى هذا السياق. وقد قمتُ بوضع الكلمات التى من المحتمل أن تكون مُقْحَمة بين قوسيْن هلاليَيْن. ولمعظم الأبيات ثلاث نبرات، مع أنه يوجد عدد متغيِّر من المقاطع فى كل بيت. ويوجد فى العادة إيقاع ختامى يتألف من xx(x)ˈ مع كلمة فاصلة تفصل الإيقاع عن الشطر الأول من البيت. والأبيات مزخرفة بالجناس الاستهلالى، إما داخل البيت أو كرابط بين أبيات متعاقبة، أو الأمرين معا. ويوجد بعض الجناس الاستهلالى على الكلمات غير المنبورة، وفى إحدى الحالات يبدو أن مقطعا غير منبور وليس مقطعا منبورا هو الذى يقدِّم الجناس الاستهلالى الرابط (tu/tairbirt-). وتبيِّن هذه السمات العروضية، بالإضافة إلى بعض السمات النحوية والمعجمية (مثلا حالة المفعول به غير المباشر بدون أداة/حَرْف جرّ، sceó)، أن النص قديم مهجور، ربما يرجع تاريخه إلى القرن السابع. وفى المخطوطة يجرى التعامل مع البيت الأول من القصيدة مثل النثر. غير أنه ما دام يقدِّم بِنْيَةً موازية للبيت الأخير (البيت الأخير لقصيدة آيرلندية لا بد من أن يكون بطريقة ما صدًى للأول)، فقد تعاملتُ معه على أنه جزء من القصيدة.

"Father Fergus" [الأب فيرِيِييس]، عبارة *a popa* تنطوى على حشو لزيادة مقطع *hypermetric* فى كلٍّ من بداية وختام القصيدة؛ ومن المحتمل أنه يجذبها ظهورها فى النثر السابق عليها. وللاطلاع على صيغة النداء بدون أداة انظرْ LL 122b43. "A raid rushed/through Ulster" [اندفعتْ غارة/عبْر ألستر]، حرفيًا "هذا هو ما عجَّل بغارة ألستر"؛ وترتيب الكلمات word order غير مألوف فى هذا البيت. "I brought Etarcomal/under the yoke" [أنا أحضرتُ (أذْللْتُ) إيداركوفَال/تحت النِّير]، والبيت صعب فى المخطوطة. وإما أنْ يُقرأ على أنه "*tairbirt ... Etarcomail*" [= bringing Etarcomal = إحضار إيداركوفَيل ...]، أو أنْ يُقرأ على أنه" ... *to-airbiurt*

Etarcomal [= I brought [Etarcomal ...] = أنا أحضرتُ إيداركوفّال ...].
"who pays me" حرفيًا ، [المتغطرس يدفع لى] "The haughty one pays me"
[هو مَنْ يدفع لى] ، ومن الظاهر هنا أن *uallaig* هو .sg .g، ربمـا كبَـدَل
لقــــراءة Etarcomail [إيــــداركوفّيل]. "He watched me/win here"
[شـاهدني/أفـوز هنـا]، حرفيًّـا "the one who saw me [be] successful"
[الشخص الذى رآنى (وأنا أصـير) فـائزًا] أو " the one who saw me at a
place" [الشخص الذى رآنى فى مكان]. وتوجد مشكلات عروضية فى البيت؛
ومع أن قصائد مماثلة تُقدِّم إيقاعات عارضة وحيدة المقطع، كما هو الحـال
هنا، فإن الإيقاع لا تسبقه فى العادة كلمة قريبة النطق منه a proclitic word.
ويشتمل البيت أيضا على جناسٍ استهلالى رابط. وعن طريق التصحيح إلى
nech nam ar bail accae تحَـلُ الـصعوبات العروضـية. "Shielded me"
[حمانى بترس]، وكلمة *fíalum* قد تكون تصريف الفعل *felaid* مـع ضـمير
الغائب المفرد (sg. conj. s-pret) "protects, shelters" [يحمى، يقـى] ، مـع
ضمير المتكلم المفرد (1 sg.) بلاحقة؛ وتوجد الصيغة المشتركة فى العادة فى
الوضع النهائى للفعل. وللاطلاع على ضمير بلاحقة مع فعل مشترك قـارنْ
ní-rubí-m-sea ,DIL, M. col. 73. "The mighty raven's hand" [يَدُ الغراب
الجبّار]، من الجائز أنه توجد إحالة هنا إلى **باذْڤ** Badb، وهى إلهة حـرب
يعنى اسمها "الغراب الأسحم"، ويمكن أنْ تتخذ هيئة طائر أسـود. ولا يقـدِّم
البيت جناسًا استهلاليًا ما لم يتمّ عَدّ عنصرى الكلمـة المركّبـة *balcbrain*؛
ومثل هذا الجناس الاستهلالى عادى، مع هذا. "Don't blame me" [لا تلُمْنِى]
، إما أنْ يكون للشطر الأول من البيت ثلاث نبرات هنا أو أنْ تكون للـشطر
الأول الافتتاحى نبرة واحدة. وليس من غير المألوف لافتتاح أو اختتام قصيدة
أن تكون مميَّزة ببيت قصير.

وكما ينبغى أن يكون واضحا من هذه الإشارات فإن التحليل اللغــوى لهذا الشعر العتيق يطرح مشكلات بالغة الأهمية ويظــلّ غامــضا جزئيًّـــا. والصيغة الكلية والإسهام المؤثر لسرد هذا الروسك هما مـــع هــذا شـــديدا الوضوح فى أبياتهما الرئيسية.

المراجع

مختصرات

AIT Cross and Slover, *Ancient Irish Tales*

AT Aarne and Thompson, *Types of the Folktale*

DIL *Dictionary of the Irish Language*

LL Book of Leinster

LU Lebor na hUidre, Book of the Dun Cow

RIA Royal Irish Academy

TBC *Ttáin Bó Cúailnge*

YBL Yellow Book of Lecan

أعمال مستشهد بها

Aarne, Antti and Stith Thompson. 1961. *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. Second revision. Helsinki: Academia ScientiarumFennica, 1964.

Achebe, Chinua. 1959. *Things Fall Apart*. New York: Fawcett Crest, 1991.

Adams, Michael. 1968. *Censorship: The Irish Experience*. University: University of Alabama Press.

A. E. [George Russell] 1970. *Deirdre: A Legend in Three Acts*. Irish Drama Series 4. Chicago: DePaul University.

Aitchison, Jean. 1972. *General Linguistics*. London: English Universities Press.

Ancient Laws of Ireland. 1865-1901. Ed. and trans. John O'Donovan and Eugene O'Curry. 6 vols. Ed. W. M. Hennessy, W. N.

Hancock, Thaddeus O'Mahony, A. G. Richey, Robert Atkinson. Dublin: H. M. Stationery Office.

Arbois de Jubainville, Henri d', trans. 1906. "Enlèvement des vaches de Regamain". *Les druides et les dieux celtiques á forme d'animaux.* By d' Arbois de Jubainville. Osnabriich: Otto Zeller, 1969. 164-70.

Arnold, Matthew. 1867. "On the Study of Celtic Literature". *Lectures and Essays in Criticism.* Ed. R. H. Super with the assistance of Sister Thomas Marion Hoctor. Vol. 3 of *The Complete Prose Works of Matthew Arnold.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1962.291-386.

Asad, Talal. 1986. "The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology". *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography.* Ed. James Clifford and George E. Marcus. Berkeley: University of California Press. 141-64.

Austin, J. L. 1962. *How to Do Things with Words.* Second edition. Ed. 1. O. Urmson and Marina Sbisà+. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

Baker, Mona. 1993. "Corpus Linguistics and Translation Studies: Implications and Applications". *Text and Technology: In Honour of John Sinclair.* Ed. Mona Baker, Gill Francis, and Elena Tognini-Bonelli. Amsterdam: John Benjamins. 233-50.

------ 1996. "Linguistics and Cultural Studies: Complementary or Competing Paradigms in Translation Studies?" *Übersetzungswissenschaft im Umbruch: FestschriftfUr Woffram Wilss zum 70. Guburtstag.* Ed. Angelika Lauer, Hidrun Gerzymisch-Arbogast, Johann Haller, Erich Steiner. Tiibingen: Gunter Narr Verlag. 9-19.

Bakhtin, M. M. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays.* Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Bassnett, Susan. 1991. *Translation Studies.* Revised edition. London: Routledge.

------ 1992. "Writing in No Man's Land: Questions of Gender and Translation". *Studies in Translation.* Ed. Malcolm Coulthard. *Ilha do Desterro,* special issue. 28:63-73.

------ 1993. *Comparative Literature: A Critical Introduction.* Oxford: Blackwell.

Bassnett, Susan, and Andre Lefevere, eds. 1990. *Translation, History and Culture.* London: Pinter.

Basso, Keith H. 1990. *WestemApache Language and Culture: Essays in Linguistic Anthropology.* Tucson: University of Arizona Press.

Bauman, Richard and Charles L. Briggs. 1990. "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology* 19:59-88.

Baumgarten, Rolf. 1986. *Bibliography of Irish Linguistics and Literature, 1942-71.* Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.

Bédier, Joseph, ed. and trans. *La chanson de Roland.* Paris: H. Piazza, n.d.

------ Trans. 1946. *Le roman de Tristan et Iseut.* Paris: H. Piazza.

Benjamin, Andrew. 1989. *Translation and the Nature of Philosophy: A New Theory of Words.* London: Routledge.

------ 1992. "Translating Origins: Psychoanalysis and Philosophy". *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology.* Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge. 18-41.

Benjamin, Walter. 1923. "The Task of the Translator". *Illuminations.* Trans. Harry Zohn. New York: Schocken, 1969.69-82.

Best, Richard Irvine. 1913. *Bibliography of Irish Philology and of Printed Irish Literature.* Dublin: National Library of Ireland.

------ Ed. 1931-33. "Amairgen Son of Ecet Salach". *Irish Texts.* Ed. J. Fraser, P. Grosjean, S. J. O'Keeffe, and J. G. o'Keeffe. 5 fasc. London: Sheed and Ward. 1.32-34.

------ 1942. *Bibliography of Irish Philology and Manuscript Literature: Publications* 1913-1941. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.

Bettelheim, Bruno. 1976. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importanceof Fairy Tales.* New York: Vintage-Random, 1977.

Bhabha, Homi K. 1985. "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delhi, May 1817". *Critical Inquiry 12:* 144-65.

------ 1994. *The Location of Culture.* London: Routledge.

Binchy, D. A. 1972. "Varia hibemica. 1. The So-called 'Rhetorics' of Irish Saga". *Indo-celtica, Gedächtnisschrift für Alf Sommerfelt.* Ed. Herbert Pilch and Joachim Thurow. Munich: Max Hueber Verlag. 29-41.

Blathmac. 1964. *The Poems of Blathmac son of Cú Brettan together with the Irish Gospel of Thomas and a Poem on the Virgin Mary.* Ed. James Carney. Dublin: Irish Texts Society.

Bohannan, Laura. 1966. "Shakespeare in the Bush". *Natural History,* August/September, 28-33.

Bolinger, Dwight. 1977. *Meaning and Form.* London: Longman.

The Book of Leinster, Formerly Lebar Na Núachongbála. 1954-83. Vol1. ed. R. I. Best, ashern Bergin, and M. A. O'Brien. Vols. 2-5 ed. R. I. Best and M. A. O'Brien. Vol. 6 ed. Anne O'Sullivan. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.

Boswell, C. S. 1908. *An Irish Precursor of Dante: A Study on the Vision of Heaven and Hell Ascribed to the Eighth-Century Irish Saint Adamndn, with Translation of the Irish Text.* London: David Nutt.

Bourdieu, Pierre. 1977. *Outline of a Theory of Practice.* Trans. Richard Nice. Cambridge: Cambridge University Press.

Bowen, Charles. 1975. "Great-Bladdered Medb; Mythology and Invention in the *Táin Bó Cúailnge". Eire-Ireland 10:4.14-34.*

Breatnach, R. A. 1953. "The Lady and the King: A Theme of Irish Literature." *Studies 42:321-36.*

Brisset, Annie. 1989. "In Search of a Target Language: The Politics of Theatre Translation in Quebec". *Target 1:1.9-27.*

------ 1990. *A Sociocritique of Translation: Theatre and Alterity in Quebec, 1968-* 1988. Trans. Rosalind Gill and Roger Gannon. Toronto: University of Toronto Press, 1996.

Bromwich, Rachel, ed. and trans. 1961. *Trioedd Ynys Pryde in, The Welsh Triads.* Cardiff: University of Wales Press.

Brooke, Charlotte. 1789. *Reliques of Irish Poetry* (1789) *and A Memoir of Miss Brooke* (1816) *by Aaron Crossley Hobart Seymour; Facsimile Reproductions.* Ed. Leonard R. N. Ashley. Gainesville: Scholars' Facsimiles and Reprints, 1970.

Budick, Sanford and Wolfgang Iser, eds. 1996. *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between.* Stanford: Stanford University Press.

Bullock-Davies, Constance. 1966. *Professional Interpreters and the Matter of Britain.* Cardiff: University of Wales Press.

------ 1973. "The Form of the Breton Lay". *Medium Aevum 42:18-31.*

Cabral, Amilcar. 1973. "National Liberation and Culture". *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader.* Ed. Patrick Williams and Laura Chrisman. New York: Columbia University Press, 1994.53-65.

Cairns, David and Shaun Richards. 1988. *Writing Ireland: Colonialism, Nationalismand Culture.* Manchester: Manchester University Press.

Calhoun, Craig, Edward LiPuma and Moishe Postone, eds. 1993. *Bourdieu: Critical Perspectives.* Chicago: University of Chicago Press.

Campbell, Joseph. 1949. *The Hero with a Thousand Faces.* Bollingen Series 16. Princeton: Princeton University Press, 1972.

Carbonell, Ovidio. 1996. "The Exotic Space of Cultural Translation". *Translation, Power, Subversion.* Ed. Román Álvarez and M. Carmen-África Vidal. Clevedon: Multilingual Matters. 79-98.

Carlson, Julia, ed. 1990. *Banned in Ireland: Censorship and the Irish Writer.* Athens, GA: University of Georgia Press.

Carney, James. 1967. "The Irish Bardic Poet". *Medieval Irish Lyrics with The Irish Bardic Poet.* Dolmen: Portlaoise, 1985. 105-40.

------ 1971. "Three Old Irish Accentual Poems". *Ériu 22:23-80.*

Catford, J. C. 1965. *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics.* London: Oxford University Press.

Cave, Richard Allen. 1991. "Staging the Irishman". *Acts of Supremacy: The British Empire and the Stage. 1790-1930.* By J. S.

Bratton, Richard Allen Cave, Brendan Gregory, Heidi J. Holder, and Michael Pichering. Manchester: Manchester University Press. 62-128.

Chadwick, Nora Kershaw, ed. and trans. 1927. *An Early Irish Reader.* Cambridge: Cambridge University Press.

Chamberlain, Lori. 1992. "Gender and the Metaphorics of Translation". *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology.* Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge. 57-74.

Cheng, Vincent J. 1995. *Joyce, Race, and Empire.* Cambridge: Cambridge University Press.

Cheyfitz, Eric. 1991. *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from "The Tempest" to "Tarzan".* Expanded edition. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

Chomsky, Noam. 1968-69. "Quine's Empirical Assumptions". *Synthese 19:53-68. An Claidheamh Soluis.*

Clancy, Thomas Owen. 1995. "Before the Ballad: Gaelic Narrative Verse before 1200". Unpublished paper presented at the 10th International Congress of Celtic Studies in Edinburgh, July 1995.

Clark, Rosalind. 1991. *The Great Queens: Irish Goddesses from the* Morígan *to Cathleen Ní Houlihan.* Gerrards Cross: Colin Smythe.

Clarke, Austin. 1968. "Phallomeda". *Selected Poems.* Ed. Thomas Kinsella. Portlaoise: Dolmen, 1976. 129-31.

------ 1970. "The Healing of Mis". *Selected Poems.* Ed. Thomas Kinsella. Portlaoise: Dolmen, 1976. 157-64.

Clifford, James and George E. Marcus. 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography.* Berkeley: University of California Press.

Costello, Peter. 1977. *The Heart Grown Brutal: The Irish Revolution in Literature, from Parnell to the Death of Yeats,* 1891-1939. Dublin: Gill and Macmillan.

Creed, Robert Payson. 1992. "Sutton Hoo and the Recording of *Beowulf*. *Voyage to the Other World: The Legacy of Sutton Hoo.* Ed. Calvin B. Kendall and Peter S. Wells. Minneapolis: University of Minnesota Press. 65-75.

Cronin, Michael. 1996. *Translating Ireland: Translation, Languages, Cultures.* Cork: Cork University Press.

Cross, Tom Peete and Clark Harris Slover, eds. 1936. *Ancient Irish Tales.* New York: Barnes and Noble, 1969.

Curtin, Jeremiah. 1890. *Myths and Folk Tales of Ireland.* New York: Dover, 1975.

Curtis, Edmund. 1936. *A History of Ireland.* London: Methuen, 1950.

Curtis, L. Perry, Jr. 1968. *Anglo-Saxons and' Celts: A Study of Anti-Irish Prejudice in Victorian England.* Bridgeport, CT: University of Bridgeport.

------ 1971. *Apes and Angels: The Irishman in Victorian Caricature.* Washington: Smithsonian Institution Press.

Deane, Seamus. 1985. *Celtic Revivals: Essays in Modem Irish Literature 1880- 1980.* London: Faber, 1987.

------ 1986. *A Short History of Irish Literature.* Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1994.

Delargy, James H. 1945. "The Gaelic Story-Teller". *Proceedings of the British Academy 31:3-46.*

Delisle, Jean and Judith Woodsworth, eds. 1995. *Translators through History.* Amsterdam: John Benjamins.

De Lotbinière-Harwood, Susanne. 1991. *Re-belle et infidèle: La traduction comme pratique de réécriture au féminin; The Body Bilingual: Translation as a Rewriting in the Feminine.* Montreal: Editions du remue-menage.

De Man, Paul. 1978. "The Epistemology of Metaphor". *On Metaphor.* Ed. Sheldon Sacks. Chicago: University of Chicago Press. 11-28.

Denison, Norman. 1978. "On Plurilingualism and Translation". *Theory and Practice of Translation.* Ed. Lillebill Grabs, Gustav Korlén, and Bertil Malmberg. Bern: Peter Lang. 313-29.

Denman, Peter. 1990. *Samuel Ferguson: The Literary Achievement.* Savage, MD: Barnes and Noble.

Derrida, Jacques. 1985. "Des Tours de Babel". *Difference in Translation.* Ed. And trans. Joseph. F. Graham. Ithaca: Cornell University Press. 165-248.

De Vere, Aubrey. 1882. *The Foray of Queen Maeve and Other Legends of Ireland's Heroic Age.* London: K. Paul, Trench.

Dictionary of the Irish Language, Based Mainly on Old and Middle Irish Materials. 1983. Compact edition. Dublin: Royal Irish Academy.

Dillon, Myles. 1947. "The Archaism of Irish Tradition". *Proceedings of the British Academy 33:245-64.*

------ Ed. 1953. *Serglige Con Culainn.* Mediaeval and Modern Irish Series 14. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.

Dillon, Myles and Nora K. Chadwick. 1967. *The Celtic Realms.* London: Weidenfeld and Nicolson.

Dingwaney, Anuradha and Carol Maier, eds. 1995. *Between Languages and Cultures: Translation and Cross-cultural Texts.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Dinneen, Patrick S. 1927. *Foclóir Gaedhilge agus Béarla: An Irish-English Dictionary.* Revised edition. Dublin: Irish Texts Society, 1965.

Du Bois, W. E. B. 1903. *The Souls of Black Folk.* New York: Bantam Books, 1989.

Duffy, Enda. 1994. *The Subaltern "Ulysses".* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Duggan, G. C. 1937. *The Stage Irishman: A History of the Irish Play and Stage Characters from the Earliest Times.* New York: Benjamin Blom, 1969.

Dunn, Joseph, trans. 1914. *The Ancient Irish Epic Tale Táin Bó Cúalnge, "The Cualnge Cattle-raid": Now for the First Time Done Entire into English out of the Irish of the Book of Leinster and Allied Manuscripts.* London: David Nutt.

Eagleton, Terry. 1983. *Literary Theory: An Introduction.* Oxford: Blackwell.

Eagleton, Terry, Fredric Jameson and Edward W. Said. 1990. *Nationalism, Colonialism, and Literature.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Eco, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press.

Edel, Doris. 1983. "The Catalogues in *Culhwch ac Olwen* and Insular Celtic Learning". *Bulletin of the Board of Celtic Studies 30:253-67.*

Edwards, Ruth Dudley. 1973. *An Atlas of Irish History.* London: Methuen.

------ 1977. *Patrick Pearse: The Triumph of Failure.* Dublin: Poolbeg Press, 1990. Ellmann, Richard. 1959. *James Joyce.* Second edition. New York: Oxford University Press, 1982.

Eneas: Roman du XIIe Siècle. 1925-29. Ed. J.-J. Salverda de Grave. 2 vols. Paris: Honoré Champion.

Eoyang, Eugene Chen. 1993. *The Transparent Eye: Reflections on Translation, Chinese Literature, and Comparative Poetics.* Honolulu: University of Hawaii Press.

Evans, E. Estyn. 1957. *Irish Folk Ways.* London and Boston: Routledge.

Even-Zohar, Itamar. 1978. *Papers in Historical Poetics.* Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.

------ 1990. *Polysystem Studies. Poetics Today* 11 no. 1, special issue.

Fanon, Frantz. 1961. *The Wretched of the Earth.* Trans. Constance Farrington. 1963. New York: Grove Press, 1966.

Faraday, L. Winifred. 1904. *The Cattle-Raid of Cualnge (Táin Bó Cúailnge): An Old Irish Prose-epic, Translated for the First Time from Leabhar na hUidhri and the Yellow Book of Lecan.* London.

Ferguson, Mary C. 1867. *The Story of the Irish before the Conquest: From the Mythical Period to the Invasion under Strongbow.* Dublin: Sealy Bryers and Walker, 1903.

Ferguson, Samuel. 1865. *Lays of the Western Gael, and Other Poems.* New York, AMS Press, 1978.

------ 1897. *Lays of the Red Branch.* London: T. Fisher Unwin.

Flower, Robin. 1947. *The Irish Tradition.* Oxford: Oxford University Press.

Foley, John Miles. 1987. "Reading the Oral Traditional Text: Aesthetics of Creation and Response". *Comparative Research on Oral Traditions: A Memorial for Milman Parry.* Ed. John Miles Foley. Columbus: Slavica. 185-212.

Ford, Patrick K., ed. and trans. 1974. *The Poetry of Llywarch Hen.* Berkeley: University of California Press.

------ Trans. 1977. *The Mabinogi and Other Medieval Welsh Tales*. Berkeley: University of California Press.

Foster, Roy F. 1988. *Modem Ireland 1600-1972*. New York: Penguin, 1989.

Franco Aixehá, Javier. 1996. "Culture-specific Items in Translation". *Translation, Power, Subversion*. Ed. Román Álvarez, and M. Carmen-África Vidal. Clevedon: Multilingual Matters. 52-78.

Friel, Brian. 1981. *Translations*. London: Faber and Faber.

Gantz, Jeffrey, trans. 1981. *Early Irish Myths and Sagas*. Harmondsworth: Penguin.

------ 1987. "Translating the *Mabinogion* and Early Irish Tales". *The Translator's Art: Essays in Honour of Betty Radice*. Ed. William Radice and Barbara Reynolds. Harmondsworth: Penguin. 63-71.

Gentzler, Edwin. 1993. *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge.

Godard, Barbara. 1990. "Theorizing Feminist DiscourselTranslation". *Translation, History and Culture*. Ed. Susan Bassnett and Andre Lefevere. London: Pinter. 87-96.

Gorlée, Dinda. 1994. *Semiotics and the Problem of Translation, with Special Reference to the Semiotics of Charles* S. *Peirce*. Amsterdam: Rodopi.

Gourvil, Francis. 1959. *Théodore-Claude-Henri Hersart de la Villemarqué (1815- 1895) et le "Barzaz-Breiz" (1839-1845-1867): Origines, éditions, sources, critique, influences*. Rennes: Imprimeries Oberthur.

Graham, Joseph F., ed. 1985. *Difference in Translation*. Ithaca: Comell University Press.

Gray, Elizabeth A., ed. and trans. 1982. *Cath Maige Tuired, The Second Battle of Mag Tuired*. Naas: Irish Texts Society.

Greene, David. 1979. "Tabu in Early Irish Narrative". *Medieval Narrative, A Symposium*. Ed. Hans Bekker-Nielsen, Peter Foote, Andreas Haarder, Preben Meulengracht Sl2Irensen.Odense: Odense University Press. 9-19.

Gregory, Augusta, trans. 1902. *Cuchulain ofMuirthemne*. New York: Oxford University Press, 1973.

------ Trans. 1904. *Gods and Fighting Men*. Gerrards Cross, Bucks: Colin Smythe, 1970.

Gwynn, Denis. 1938. *Edward Martyn and the Irish Revival*. London: Jonathan Cape.

Hadfield, Andrew and John McVeagh, eds. 1994. *Strangers to that Land: British Perceptions of Ireland from the Reformation to the Famine*. Gerrards Cross, Bucks: Colin Smythe.

Haley, Gene Clifford. 1973. "The Topography of the *Táin Bó Cúailnge*". Dissertation, Harvard University.

Hanning, Robert and Joan Ferrante, trans. 1982. *The Lais of Marie de France*. Durham, NC: Labyrinth Press.

Haskins, Charles Homer. 1927. *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cleveland: World Publishing, 1957.

Heaney, Seumas. 1978. "The Interesting Case of John Alphonsus Mulrennan". *Planet: The Welsh Internationalist* 41 (Jan.), 34-40.

Henderson, George, ed. and trans. 1899. *Fled Bricrend, The Feast of Bricriu*. London: Irish Texts Society.

Hennessy, William M., ed. and trans. 1889. *The Mesca Ulad or, The Intoxication of the Ultonians*. Todd Lecture Series 1. Dublin: Hodges, Figgis.

Hermans, Theo. 1982. "P. C. Hooft: The Sonnets and the Tragedy". *The Art and Science of Translation*. Ed. André Lefevere and Kenneth David Jackson. *Dispositio* 7, special issue, 95-110.

------ Ed. 1985a. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm.

------ 1985b. "Images of Translation: Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation". *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Ed. Theo Hermans. London: Croom Helm. 103-35.

------ 1991. "Translational Norms and Correct Translations". *Translation Studies: The State of the Art*. Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies. Ed. Kitty M. van Leuven-Zwart and Ton Naaijkens. Amsterdam: Rodopi. 155-69.

------ 1993. "On Modelling Translation: Models, Norms and the Field of Translation". *Livius 4:69-88.*

------ 1996. "Norms and the Determination of Translation: A Theoretical Framework". *Translation, Power, Subversion.* Ed. Román Álvarez and M. Carmen-África Vidal. Clevedon: Multilingual Matters. 25-51.

Hersart de la Villemarqué, Théodore Claude Henri. 1839. *Barzaz-Breiz: Chants populaires de la Bretagne, recueillis et publiés avec une traduction franrçaise, des éclaircissements, des notes et les mélodies originales.* 2 vols. Paris.

Hjort, Anne Mette. 1990. "Translation and the Consequences of Skepticism". *Translation, History and Culture.* Ed. Susan Bassnett and André Lefevere. London: Pinter. 38-45.

Holmes, James S. 1994. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies.* Second edition. Amsterdam: Rodopi.

Homel, David and Sherry Simon, eds. 1988. *Mapping Literature: The Art and Politics of Translation.* Montreal: Vehicule.

Horowitz, Rosemary. 1995. "Literacy and Cultural Transmission in the Reading, Writing, and Rewriting of Yisker Bikher". Dissertation, University of Massachusetts.

Hull, Eleanor, ed. 1898. *The Cuchullin Saga in Irish Literature: Being a Collection of Stories Relating to the Hero Cuchullin. Translated from the Irish by Various Scholars: Compiled and Edited with Introduction and Notes by Eleanor Hull.* London: David Nutt.

Hunt, Hugh. 1979. *The Abbey: Ireland's National Theatre 1904-1979.* New York: Columbia University Press.

Hurston, Zora Neale. 1937. *Their Eyes Were Watching God.* New York: Harper and Row, 1990.

Hutton, Mary A., trans. 1907. *The Tdin: An Irish Epic Told in English Verse.* Dublin: Maunsel.

Iser, Wolfgang. 1972. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1983.

Ivir, Vladimir. 1987. "Procedures and Strategies for the Translation of Culture". *Indian Journal of Applied Linguistics 13:2.35-46.*

Jackson, Kenneth Hurlstone, ed. 1990. *Aislinge Meic Con Glinne*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.

Jakobson. Roman. 1956. "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances". Vol. 2. *Selected Writings*. The Hague: Mouton, 1971. 239-59.

------ 1959. "On Linguistic Aspects of Translation". *On Translation*. Ed. Reuben A. Brower. Cambridge: Harvard University Press. 232-39.

Jacquemond, Richard. 1992. "Translation and Cultural Hegemony: The Case of French/Arabic Translation". *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology* .. Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge. 139-158.

------ 1996. Review of *Le Trafic des langues*, by Sherry Simon. *The Translator* 2:1.93-96.

Jones, Gwyn and Thomas Jones, trans. 1949. *The Mabinogion*. New York: Dutton, 1963.

Joyce, James. 1957/1966. *Letters of James Joyce*. Vol. 1. Ed. Stuart Gilbert. 1957. Reissued with corrections. New York: Viking, 1966. Vols. 2 and 3. Ed. Richard Ellmann. New York: Viking, 1966.

------ 1922. *Ulysses: The Corrected Text*. Ed. Hans Walter Gabler et al. New York: Random, 1986.

Kálmán, G. c. 1986. "Some Borderline Cases of Translation". *New Comparison* 1:117-22.

Karamcheti, Indira. 1995. "Aimé Césaire's Subjective Geographies: Translating Place and the Difference it Makes". *Between Languages and Cultures: Translation and Cross-cultural Texts*. Ed. Anuradha Dingwaney and Carol Maier. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. 181-97. Kearney, Richard. 1988. *Transitions: Narratives in Modern Irish Culture*. Dublin: Wolfhound Press.

Keating, Geoffrey. 1902-14. *Foras Feasa ar Éirinn. The History of Ireland*. Ed. and trans. Patrick S. Dinneen. 4 vols. London: Irish Texts Society.

Kiberd, Declan. 1980. "The Fall of the Stage Irishman". *The Genres of the Irish Literary Revival*. Ed. Ronald Schleifer. Norman, OK: Pilgrim. 39-60.

------ 1994. "Introduction". *Modem Irish Literature: Sources and Founders.* Vivian Mercier. Ed. Eilís Dillon. Oxford: Clarendon Press. xi-xiii.

------ 1995. *Inventing Ireland.* Cambridge: Harvard University Press.

------ 1998. "Romantic Ireland's Dead and Gone: The English-Speaking Republic as the Crucible of Modernity". *TLS* 12 June: 12-14.

King, Anthony D., ed. 1997. *Culture, Globalization, and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity.* Minneapolis: University of Minneapolis Press.

Kinsella, Thomas, trans. 1969. *The Tdin.* London: Oxford University Press, 1970.

------ 1970. "The Irish Writer". *Davis, Mangan, Ferguson? Tradition and the Irish Writer.* W. B. Yeats and Thomas Kinsella. Dublin: Dolmen Press. 57-70.

------ 1995. *The Dual Tradition: An Essay on Poetry and Politics in Ireland.* Manchester: Carcanet.

Knott, Eleanor, ed. 1936. *Togail Bruidne Da Derga.* Mediaeval and Modem Irish Series 8. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1963.

Knott, Eleanor and Gerard Murphy. 1966. *Early Irish Literature.* London: Routledge.

Koch, John T., trans. and ed., in collaboration with John Carey. 1995. *The Celtic Heroic Age: Literary Sources for Ancient Celtic Europe and Early Ireland and Wales.* Second edition. Malden, MA: Celtic Studies Publications.

Kripke, Saul A. 1980. *Naming and Necessity.* Cambridge: Harvard University Press.

Kristeva, Julia. 1969. "Word, Dialogue, and Novel". *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art.* Ed. Leon S. Roudiez. Trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.64-91.

------ 1984. *Revolution in Poetic Language.* Trans. Margaret Waller. New York: Columbia University Press.

Kuhn, Thomas S. 1962. *The Structure of Scientific Revolutions.* Chicago: University of Chicago Press.

Lakoff, George and Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By.* Chicago: University of Chicago Press.

Lambert, Jose. 1989. "Translation Studies and (Comparative) Literary Studies in *1989". Os Estudios Literarios (entre) Ciencia e Hermeneutica.* Actes do I. Congresso da APLC. Lisbon: Associa<;ao Portuguesa da Literatura Comparada. 229-39.

------ 1995. "Literatures, Translation and (De)Colonization". *Translation and Modernization.* Ed. Theresa Hyun and Jose Lambert. Vol. 4 of *The Force of Vision: Proceedings of the XIIth Congress of the ICIA.* Tokyo: University of Tokyo Press. 98-117.

Larrien, Duane. 1984. "The Dictionary: Help or Hindrance for the Translator?" *Translation Review 14:22-28.*

The Leader.

Leahy, A. H., trans. 1905-06. *Heroic Romances of Ireland: Translated into English Prose and Verse, with Preface, Special Introductions and Notes.* 2 vols. London: David Nutt.

Lee, Joseph J. 1978. "Women and the Church since the Famine". *Women in Irish Society: The Historical Dimension.* Ed. Margaret MacCurtain and Donncha Ó Corrán. Dublin: Arlen House. 37-45.

Lefevere, André. 1975. *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint.* Amsterdam: Van Gorcum.

------ 1979. "Slauerhoff and 'Po Tsju I': Three Paradigms for the Study of Influence". *Tamkang Review 10:67-77.*

------ 1982a. "Literary Theory and Translated Literature". *The Art and Science of Translation.* Ed. André Lefevere and Kenneth David Jackson. *Dispositio* 7, special issue, 3-22.

------ 1982b. "Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature". *Modern Language Studies 12:3-20.*

------ 1985. "Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm". *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation.* Ed. Theo Hermans. London: Croom Helm. 215-43.

------ 1992a. *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context.* New York: Modern Language Association.

------ 1992b. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame.* London: Routledge.

Lefevere, André and Kenneth David Jackson, eds. 1982. *The Art and Science of Translation. Dispositio* 7, special issue.

Lehmann, Ruth P. M. and W. P. Lehmann. 1975. *An Introduction to Old Irish.* New York: Modem Language Association.

Levý, Jiří. 1967. "Translation as a Decision Process". *To Honor Roman Jakobson: Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday, 11 October* 1966. 3 vols. The Hague: Mouton. 2.1071-82.

Lewis, Philip E. 1985. "The Measure of Translation Effects". *Difference in Translation.* Ed. Joseph F. Graham. Ithaca: Cornell University Press. 31-62.

Lloyd, David. 1982. "Translator as Refractor: Towards a Re-reading of James Clarence Mangan as Translator". *The Art and Science of Translation.* Ed. André Lefevere and Kenneth David Jackson. *Dispositio* 7, special issue, 141-62.

------ 1987. *Nationalism and Minor Literature: James Clarence Mangan and the Emergence of Irish Cultural Nationalism.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

------ 1993. *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment.* Durham: Duke University Press.

Lodge, David. 1977. *The Modes of Modem Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modem Literature.* Ithaca: Cornell University Press.

Loomis, Roger Sherman, ed. 1959. *Arthurian Literature in the Middle Ages: A Collaborative History.* Oxford: Clarendon Press.

Lord, Albert B. 1960. *The Singer of Tales.* Cambridge: Harvard University Press, 1964.

Luhmann, Niklas. 1984. *Social Systems.* Trans. John Bednarz, Jr., with Dirk Baecker. Stanford: Stanford University Press, 1995.

van Luxemburg-Albers, Anneke. 1991. "The Indeterminacy of Translation or Whether, and If So in What Ways, Willard Van Orman Quine Undermines the Rebuilding of the Bridge of Bommel or Not".

Translation Studies: The State of the Art. Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies. Ed. Kitty M. van Leuven-Zwart and Ton Naaijkens. Amsterdam: Rodopi.

Lyons, John. 1977. *Semantics*. 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press.

Mac Cana, Proinsias. 1966. "On the Use of the Term *retoiric*". *Celtica 7:65-90.*

------ 1970. *Celtic Mythology*. London: Hamlyn.

------ 1980. *The Learned Tales of Medieval Ireland*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.

MacCarthy, Denis Florence. 1846. *The Poets and Dramatists of Ireland: With an Introduction on the Early Religion and Literature of the Irish People*. Dublin: James Duffy.

------ 1882. "Ferdiah; or, The Fight at the Ford: An Episode from the Ancient Irish Epic Romance, 'The Tain Bo Cuailgné'; or, 'The Cattle Prey of Cuailgné'". *Poems*. Dublin: M. H. Gill and Son. 39-82.

MacCulloch, John Arnott. 1911. *The Religion of the Ancient Celts*. Edinburgh: T & T Clark.

Mac Giolla Léith, Caoimhfn. 1994. "Oidheadh Chloinne hUisneach: The Transmission of a Gaelic Romance". *Text und Zeittiefe*. Ed. Hildegard L. C. Tristram. ScriptOralia 58. Tiibingen: Gunter Narr. 439-54.

Mac Neill, Eoin, ed. and trans. 1908. *Duanaire Finn, The Book of the Lays of Fionn*. Part 1. London: Irish Texts Society.

Mahon, William. 1995. "What is *Bérla na Filed?*". Unpublished paper presented to the Harvard Celtic Colloquium, Cambridge MA, May 1995.

Marcus, Phillip L. 1970. *Yeats and the Beginning of the Irish Renaissance*. Ithaca: Cornell University Press.

Martin, Robert M. and Peter K. Schotch. 1974. "The Meaning of Fictional Names". *Philosophical Studies 26:377-88.*

McCone, Kim. 1990. *Pagan Past and Christian Present in Early Irish Literature*. Maynooth: An Sagart.

McHugh, Roger and Maurice Hannon. 1982. *A Short History of Anglo-Irish Literaturefrom its Origins to the Present Day.* Totowa, NJ: Barnes and Noble.

Mehrez, Samia. 1992. "Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text". *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology.* Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge. 120-38.

Mercier, Vivian. 1962. *The Irish Comic Tradition.* London: Oxford University Press, 1969.

------ 1994. *Modem Irish Literature: Sources and Founders.* Ed. Eilís Dillon. Oxford: Clarendon Press.

Merriman, Brian. 1971. *Cúirt an Mhean-Oíche, The Midnight Court.* Ed. and trans. Patrick C. Power. Cork: Mercier Press.

Meyer, Kuno, ed. and trans. 1892. *Aislinge Meic Conglinne, The Vision of MacConglinne: A Middle-Irish Wonder Tale.* New York: Lemma Publishing, 1974.

------ Ed. and trans. 1894. "The Story of Mac Datho's Pig and Hound". *Hibemica Minora.* By Meyer. Oxford: Clarendon Press. 57-64.

Mills, Sara. 1997. *Discourse.* London: Routledge.

Miner, Earl. 1990. *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature.* Princeton: Princeton University Press.

Mitter, Partha. 1987. "Can We Ever Understand Alien Cultures?" *Comparative Criticism 9:3-34.*

Moody, T. W. and F. X. Martin, eds. 1987. *The Course of Irish History.* Revised and enlarged edition. Cork: Mercier Press.

Morrison, Toni. 1992. *Jazz.* New York: Alfred A. Knopf.

Mossop, Brian. 1994. "Goals and Methods for a Course in Translation Theory".*Translation Studies: An Interdiscipline.* Ed. Mary Snell-Hornby, Franz Pöchhacker, and Klaus Kaindl. Amsterdam: John Benjamins. 401-10.

Mukherjee, Sujit. 1994. *Translation as Discovery and Other Essays on Indian Lit erature in English Translation.* Second edition. London: Sangam Books.

Murphy, Gerard, ed. and trans. 1933, 1953. *Duanaire Finn, The Book of the Lays of Fionn.* Parts 2 and 3. London: Irish Texts Society.

------ Ed. and trans. 1955. "Finn's Poem on May-day". *Ériu 17:86-99.*

------ Ed. and trans. 1956. *Early Irish Lyrics.* Oxford: Oxford University Press.

------ 1961. *Early Irish Metrics.* Dublin: Royal Irish Academy.

Nagel, Thomas. 1974. "What is it Like to be a Bat?" *The Mind's I.* Ed. Douglas R. Hofstadter and Daniel C. Dennett. New York: Bantam, 1981. 391-403.

Newmark, Peter. 1981. *Approaches to Translation.* Oxford: Pergamon Press.

Neumann, Erich. 1955. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype.* Trans. Ralph Manheim. Bollingen Series 47. Princeton: Princeton University Press, 1972.

Ngũgĩ wa Thiong'o. 1967. *A Grain of Wheat.* Revised ed. Oxford: Heinemann, 1986.

Nida, Eugene A. 1964. *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating.* Leiden: E. J. Brill.

Niranjana, Tejaswini. 1992. *Siting Translation: History, Post-structuralism, and the Colonial Context.* Berkeley: University of California Press.

Nolan, Emer. 1995. *James Joyce and Nationalism.* London: Routledge.

O'Brien, Conor Cruise. 1994. *Ancestral Voices: Religion and Nationalism in Ireland.* Chicago: University of Chicago Press, 1995.

O'Brien, Flann. 1941. *The Poor Mouth (An Béal Bocht): A Bad Story about the Hard Life.* Trans. Patrick C. Power. 1973. London: Picador, 1975.

O'Brien, M. A., ed. 1962. *Corpus Genealogiarum Hiberniae.* Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.

Ó Cathasaigh, Tomás. 1977-78. "The Semantics of 'Síd'". *Éigse 17:137-55.*

Ó Corráin, Donncha. 1972. *Ireland before the Normans.* The Gill History of Ireland 2. Dublin: Gill and Macmillan.

Ó Cuív, Brian, ed. 1954. "The Romance of Mis and Dubh Ruis". *Celtica 2:325-33.*

O'Curry, Eugene. 1861. *Lectures on the Manuscript Materials of Ancient Irish History: Delivered at the Catholic University during the Sessions of* 1855*and 1856*. Dublin: James Duffy.

------ 1873. *On the Manners and Customs of the Ancient Irish: A Series of Lectures*. Ed. W. K. Sullivan. 3 vols. London: Williams and Norgate.

O'Grady, Standish. 1878-80. *History of Ireland: The Heroic Period*. 2 vols. London: Sampson Low, Searle, Marston, and Rivington.

O'Grady, Standish Hayes, ed. and trans. 1892. *Silva Gadelica: A Collection of Tales in Irish with Extracts Illustrating Persons and Places*. 2 vols. London: Williams and Norgate.

O Hehir, Brendan. 1991. "Yeats's Sources for the Matter of Ireland: II. Edain and Midhir". *Yeats: An Annual of Critical and Textual Studies*. Vol. IX. Ed. Richard J. Finneran and Mary FitzGerald. Ann Arbor: University of Michigan Press. 95- 106.

Okri, Ben. 1991. *The Famished Road*. New York: Doubleday, 1993.

Oksaar, Els. 1978. "Interference, Bilingualism and Interactional Competence". *Theory and Practice of Translation*. Ed. Lillebill Grabs, Gustav Korlen, and Bertil Malmberg. Bern: Peter Lang. 295-305.

O'Leary, Philip. 1994. *The Prose Literature of the Gaelic Revival*, 1881-1921: *ideology and Innovation*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

O'Rahilly, Cecile, ed. 1961. *The Stowe Version of Tdin B6 Cuailnge*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.

------ Ed. and trans. 1967. *Táin Bó Cúalnge from the Book of Leinster*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.

------ Ed. and trans. 1976. *Tdin Bó Cúailnge: Recension I*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.

O'Rahilly, Thomas F. 1946. *Early Irish History and Mythology*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.

O'Rourke, Fergus J. 1970. *The Fauna of Ireland: An Introduction to the Land Vertebrates*. Cork: Mercier.

Orpen, Goddard H., ed. and trans. 1892. *The Song of Dermot and the Earl: An Old French Poem from the Carew Manuscript No.*

596 *in the Archiepiscopal Library at Lambeth Palace*. Oxford: Clarendon Press.

Ó Súilleabhláin, Seán. [Sean O'Sullivan] 1942. *A Handbook of Irish Folklore*. Detroit: Singing Tree Press, 1970.

------ Trans. 1966. *Folktales of Ireland*. Chicago: University of Chicago Press.

------ Trans. 1974. *The Folklore of Ireland*. London: B. T. Batsford

O'Sullivan, Sean. *See* Ó Súilleabháin, Seán.

Parry, Thomas. 1955. *A History of Welsh Literature*. Trans. H. Idris Bell. Oxford: Clarendon Press, 1962.

Paz, Octavio. 1971. Traducción: *literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editor.

Pearse, Patrick Henry. 1916. "Back to the Sagas". *The Murder Machine and Other Essays*. Cork: Mercier, 1976.21-23.

Platts, Mark de Bretton. 1979. *Ways of Meaning: An Introduction to a Philosophy of Language*. London: Routledge and Kegan Paul.

Plett, Heinrich F., ed. 1991. *Intertextuality*. Berlin: Walter de Gruyter.

Porter, Dennis. 1983. "Orientalism and its Problems". *The Politics of Theory*. Ed. Francis Barker, Peter Hulme, Margaret Iversen, and Diane Loxley. Proceedings of the Essex Sociology of Literature Conference. Colchester: University of Essex.

Power, Arthur. 1944. *From the Old Waterford House*. London: Mellifont, n.d.

Pym, Anthony. 1992. *Translation and Text Transfer: An Essay on the Principles of Intercultural Communication*. Frankfurt: Peter Lang.

Quine, Willard V. 0.1959. "Meaning and Translation". *On Translation*. Ed. Reuben A. Brower. Cambridge: Harvard University Press. 148-72.

------ 1960. *Word and Object*. Cambridge: M. I. T. Press.

Rafael, Vicente L. 1993. *Contracting Colonialism: Translation and Christian Conversion in Tagalog Society under Early Spanish Rule*. Revised edition. Durham: Duke University Press.

Rees, Alwyn and Brinley Rees. 1961. *Celtic Heritage: Ancient Tradition in Ireland and Wales.* London: Thames and Hudson, 1975.

Reiss, Katharina. 1981. "Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation". *Poetics Today 2:4.121-31.*

Riffaterre, Michael. 1992. "Transposing Presuppositions on the Semiotics of Literary Translation". *Theories of Translation.* Ed. Reiner Schulte and John Biguenet. Chicago: University of Chicago. 204-17.

Richards, I. A. 1953. "Toward a Theory of Translating". *Studies in Chinese Thought.* Ed. Arthur F. Wright. Chicago: University of Chicago Press. 247-62.

Robinson, Douglas. 1997. *Translation and Empire: Postcolonial Theories Explained.* Manchester: St. Jerome Publishing.

Robinson, Fred Norris. 1912. "Satirists and Enchanters in Early Irish Literature". *Studies in the History of Religions presented to Crawford Howell.* Ed. David Gordon Lyon and George Foot Moore. New York: Macmillan. 95-130.

Rohan, Virginia. 1988. "Yeats and *Deirdre:* from Story to Fable". *Yeats Annual* 6. Ed. Warwick Gould. London: Macmillan. 32-58.

Rolston, Bill. 1995. *Drawing Support* 2: *Murals of War and Peace.* Belfast: Beyond the Pale Publications.

Ross, Anne. 1967. *Pagan Celtic Britain.* London: Cardinal, 1974.

Ross, Stephen David. 1981. "Translation and Similarity". *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice.* Ed. Marilyn Gaddis Rose. Albany: SUNY Press. 8-22.

Rushdie, Salman. 1991. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991.* London: Granta Books.

------ 1980. *Midnight's Children.* New York: Penguin, 1991.

Russell, George. *See* A. E.

Said, Edward W. 1978. *Orientalism.* New York: Vintage-Random, 1979.

------ 1993. *Culture and Imperialism.* New York: Vintage, 1994.

Samhain.

Scholes, Robert and Robert Kellogg. 1966. *The Nature of Narrative*. London: Oxford University Press, 1968.

Searle, John R. 1969. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sengupta, Mahasweta. 1995. "Translation as Manipulation: The Power of Images and Images of Power". *Between Languages and Cultures: Translation and Crosscultural Texts*. Ed. Anuradha Dingwaney and Carol Maier. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. 159-74.

Shuttleworth, Mark and Moira Cowie. 1997. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Sidhwa, Bapsi. 1988. *Cracking India*. Minneapolis: Milkweed, 1991.

Simms, Norman. 1983. "Three Types of 'Touchy' Translation". *Nimrod's Sin*. Ed. Norman Simms. *Pacific Quarterly Moana 8:2.48-58*.

Simon, Sherry. 1992. "The Language of Cultural Difference: Figures of Alterity in Canadian Translation". *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology* .. Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge. 159-76.

------ 1994. *Le trafic des langues: traduction et culture dans La litterature québécoise*. Quebec: Boreal.

------ Ed. 1995. *Culture in Transit: Translating the Literature of Quebec*. Montreal: Vehicule Press.

------ 1996. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London: Routledge.

Slotkin, Edgar. 1977. "Evidence for Oral Composition in Early Irish Saga". Dissertation, Harvard University.

Snell-Hornby, Mary. 1988. *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins.

------ 1990. "Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany". *Translation, History and Culture*. Ed. Susan Bassnett and André Lefevere. London: Pinter. 79-86.

Sommer, Doris. 1992. "Resistant Texts and Incompetent Readers". *Latin American Literary Review 20:40.104-8*.

Spivack, Gayatri Chakravorty. 1992. "The Politics of Translation". *Destabilizing Theory*. Ed. Michele Barrett and Anne Phillips. Oxford: Polity Press. 177-200.

Stanford, William Bedell. 1954. *The Ulysses Theme: A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*. Second edition. Oxford: Basil Blackwell, 1963.

Steiner, George. 1978. "On Difficulty". *On Difficulty and Other Essays*. George Steiner. Oxford: Oxford University Press. 18-47.

------ 1992. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Second edition. Oxford: Oxford University Press.

Stokes, Whitley, ed. and trans. 1891. "The Second Battle of Moytura". *Revue celtique* 12:52-130, 306-8.

------ Ed. and trans. 1902. "The Death of Crimthann Son of Fidach, and the Adventures of the Sons of Eochaid Muigmedon". *Revue celtique* 24: 190-203.

Strachan, John, ed. 1944. *Stories from the Ttiin*. Third edition. Dublin: Royal Irish Academy, 1964.

Sullivan, J. P. 1969. "Introduction". *The Satyricon and the Fragments*. Petronius. Trans. Sullivan. Harmondsworth: Penguin. 7-25.

Sullivan, W. K., ed. and trans. 1873. "The Fight of Ferdiad and Cuchulaind". *On the Manners and Customs of the Ancient Irish: A Series of Lectures*. Eugene O'Curry. Ed. W. K. Sullivan. 3 vols. London: Williams and Norgate. 3:411-63.

Talgeri, Pramod and S. B. Verma, eds. 1988. *Literature in Translation: From Cultural Transference to Metonymic Displacement*. Bombay: Popular Prakashan.

Tarzia, Wade. 1993. "Models of Ritual in Old English and Early Irish Heroic Codes". Dissertation, University of Massachusetts.

Taylor, Charles. 1993. "To Follow a Rule". *Bourdieu: Critical Perspectives*. Ed. Craig Calhoun, Edward LiPuma, and Moishe Postone. Chicago: University of Chicago Press. 45-60.

Thomson, Derick S. 1952. *The Gaelic Sources of Macpherson's "Ossian"*. Edinburgh: Oliver and Boyd.

Thompson, William Irwin. 1967. *The Imagination of an Insurrection*. New York: Harper and Row, 1972.

Thurneysen. Rudolf. 1921. *Die irische Helden- und Königsage bis zum siebzehnten Jahrhundert.* Halle: Max Niemeyer.

------ Ed. 1935. *Scéla Mucce Meic Dathó.* Mediaeval and Modem Irish Series 6.Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.

------ 1946. *A Grammar of Old Irish.* Revised edition. Trans. D. A. Binchy and Osborn Bergin. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1961. *TLS.*

Tolkien, J. R. R. 1936. "Beowulf: The Monsters and the Critics". *Proceedings of the British Academy,* 3-53.

------ Trans. 1975. *Sir Gawain and the Green Knight, Pearl, and Sir Orfeo.* Boston: Houghton, Mifflin.

Toury, Gideon. 1980. *In Search of a Theory of Translation.* Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.

------ 1982. "A Rationale for Descriptive Translation Studies". *The Art and Science of Translation.* Ed. Andre Lefevere and Kenneth David Jackson. *Dispositio 7,* special issue, 22-39.

------ 1984. "Translation. Literary Translation and Pseudotranslation". *Comparative Criticism 6:73-85.*

------ 1987. "Intregrating the Cultural Dimension into Translation Studies: An Introduction." *Indian Journal of Applied Linguistics 13:2.1-8.*

------ 1991. "What are Descriptive Studies into Translation Likely to Yield apart from Isolated Descriptions?" *Translation Studies: The State of the Art: Proceedings of the First James* S. *Holmes Symposium on Translation Studies.* Ed. Kitty M. van Leuven-Zwart and Ton Naaijkens. Amsterdam: Rodopi. 179-92.

------ 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond.* Amsterdam: John Benjamins.

Tutuola, Amos. 1953. *"The Palm-Wine Drinkard" and "My Life in the Bush ofGhosts".* New York: Grove Press, 1994.

Tymoczko, Maria, trans. 1981. *Two Death Talesfrom the Ulster Cycle: "The Death of CuRoi" and "The Death ofCuChulainn".* Dublin: Dolmen.

------ 1982. "Strategies for Integrating Irish Epic into European Literature". *The Art and Science of Translation.* Ed. André Lefevere and Kenneth David Jackson. *Dispositio* 7, special issue, 123-40.

------ 1983a. "'Cétamon': Vision in Early Irish Seasonal Poetry". *Éire-Ireland* 18:4.17-39.

------ 1983b. "Translating the Old Irish Epic *Táin Bó Cúailnge:* Political Aspects". *Pacific Quarterly Moana 8:2.6-21.*

------ 1984. "Translating Old Irish: A Perspective on Translation Theory". *Babel* 30:3.144-47.

------ 1985a. "How Distinct are Formal and Dynamic Equivalence?" *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation.* Ed. Theo Hermans. London:Croom Helm. 63-86.

------ 1985b. "Unity and Duality: A Theoretical Perspective on the Ambivalence of Celtic Goddesses." *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium* 5:22-37.

------ 1985-86. "Animal Imagery in *Loinges Mac nUislenn". Studia Celtica 20-* 21:145-66.

------ 1986-87. "Translating the Humour in Early Irish Hero Tales: A Polysystems Approach". *New Comparison 3:83-103.*

------ 1990. "Translation in Oral Tradition as a Touchstone for Translation Theory and Practice". *Translation, History and Culture.* Ed. Susan Bassnett and Andre Lefevere. London: Pinter. 46-55.

------ 1991. "Two English Traditions of Translating Early Irish *Literature".Target* 3:2.207-224.

------ 1994a. "Inversions, Subversions, Reversions: The Form of Early Irish Narrative". *Text und Zeittiefe.* Ed. Hildegard L. C. Tristram. ScriptOralia 58. Tiibingen: Gunter Narr. 71-85.

------ 1994b. *The Irish" Ulysses".* Berkeley and Los Angeles: University of CaliforniaPress.

------ 1995. "The Metonymies of Translating Marginalized Texts". *Comparative Literature* 47: 1.11-24.

------ 1999. "Post-colonial Writing and Literary Translation". *Post-Colonial Translation: Theory and Practice.* Ed. Susan Bassnett and Harish Trivedi. London: Routledge.

Tymoczko, Thomas. 1978. "Translation and Meaning". *Meaning and Translation: Philosophical and Linguistic Approaches.* Ed. F. Guenthner and M. Guenthner Reutter. London: Duckworth. 29-43.

Upton, William C. 1887. *Cuchulain: The Story of his Combats at the Ford: A Dramatic Poem.* Dublin: M. H. Gill and Son.

Urkowitz, Steven. 1980. *Shakespeare's Revision of "King Lear".* Princeton: Princeton University Press.

Van den Broeck, Raymond. 1978. "The Concept of Equivalence in Translation Theory: Some Critical Reflections". *Literature and Translation: New Perspectives on Translation Studies.* Ed. James S. Holmes, José Lambert, and Raymond Van den Broeck. Louvain: Acco. 49-58.

------ 1993. "Generic Shifts in Translated Literary Texts". *La Traduction dans le développement des littératures: Translation in the Development of Literatures.* Ed. José Lambert and Andre Lefevere. Proceedings of the XIth Congress of the International Comparative Literature Association. Bern: Peter Lang. 29-47.

Van Gorp, Hendrik. 1985. "Translation and Literary Genre: The European Picaresque Novel in the 17th and 18th Centuries". *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation.* Ed. Theo Hermans. London: Croom Helm. 136-48.

Van Hamel, A. G., ed. 1933. *Compert Con Culainn and Other Stories.* Mediaeval and Modern Irish Series 3. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies

Vansina, Jan. 1985. *Oral Tradition as History.* Madison: University of Wisconsin Press.

Venuti, Lawrence, ed. 1992. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology.* London: Routledge.

------ 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation.* London: Routledge.

Vermeer, Hans J. 1994. "Translation Today: Old and New Problems". *Translation Studies: An Interdiscipline.* Ed. Mary Snell-Hornby, Franz Pöcbhacker, and Klaus Kaindl. Amsterdam: John Benjamins. 3-16.

Vieira, Else Ribeiro Pires. 1994. "A Postmodern Translation Aesthetics in Brazil". *Translation Studies: An Interdiscipline.* Ed. Mary Snell-Hornby, Franz Pöcbhacker, and Klaus Kaindl. Amsterdam: John Benjamins. 65-72.

Walcott, Derek. 1990. *Omeros.* New York: Farrar, Straus and Giroux.

Wall, Richard. 1986. *An Anglo-Irish Dialect Glossary for Joyce's Works*. Gerrards Cross: Colin Smythe.

Waters, Maureen. 1984. *The Comic Irishman*. Albany: SUNY Press.

Watkins, Calvert. 1963. "Indo-European Metrics and Archaic Irish Verse". *Celtica* 6:194-249.

White, James Boyd. 1995. "On the Virtues of Not Understanding". *Between Languages and Cultures: Translation and Cross-cultural Texts*. Ed. Anuradha Dingwaney and Carol Maier. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. 333-39.

Williams, Ifor. 1944. *Lectures on Early Welsh Poetry*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.

Williams, J. E. Caerwyn and Patrick K. Ford. 1992. *The Irish Literary Tradition*. Cardiff: University of Wales Press.

Williams, Patrick and Laura Chrisman, eds. 1994. *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader*. New York: Columbia University Press.

Williams, Raymond L. 1984. *Gabriel García Márquez*. Boston: Twayne.

Windisch, Ernst. 1879. "Über die altirische Sage der Táin Bó Cualnge". *Verhandlungen der Philologenversammlung zu Gera*. Leipzig. 15-32.

------ Ed. and trans. 1887. "Táin Bó Regamna". *Irische Texte mit Uebersetzungen und Wörterbuch*. Ed. Whitley Stokes and Ernst Windisch. 2nd Ser, vol. 2. Leipzig: S. Hirzel. 239-54.

------ Ed. and trans. 1905. *Die altirische Heldensage Táin Bó Cúalnge nach dem Buch von Leinster, in Text und Uebersetzung mit einer Einleitung*. Leipzig: S. Hirzel.

Wittgenstein, Ludwig. 1921. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trans. D. F. Pears and B. F. McGuinness. London: Routledge and Kegan Paul, 1961.

------ 1953. *Philosophische Untersuchungen, Philosophical Investigations*. Trans. G. E. M. Anscombe. New York: Macmillan.

Woodsworth, Judith. 1994. "Translators and the Emergence of National Literatures". *Translation Studies: An Interdiscipline*. Ed.

Mary Snell-Hornby, Franz Pocbhacker, and Klaus Kaindl. Amsterdam: John Benjamins. 55-63.

Worton, Michael and Judith Still, eds. 1990. *Intertextuality: Theories and Practices.*New York: St. Martin's.

Yeats, William Butler. 1953. *The Autobiography of William Butler Yeats.* New York: Macmillan.

Zimmer, Heinrich. 1887. "Keetische Studien". *Zeitschrift für Vergleichende Sprachforschung 28:442-75.*

Zukofsky, Celia and Louis Zukofsky, trans. 1969. Catullus. *Catullus. (Gai Valeri Catulli Veronensis Liber).* London: Cape Goliard Press.

المؤلفة فى سطور

ماريا تيموسكو Maria Tymoczko هى أستاذة الأدب المقارن بجامعة ماساتشوسيتس أمهيرست. وهى متخصصة فى الأدب الآيرلندى القروسطى، كما أصدرتْ دراسات عن الكتابة الآيرلندية بالإنجليزية. نال كتابها *James Joice: The Irish 'Ulysses'* [چيمس چويس: 'يوليسيس' الآيرلندى] المنشور فى ١٩٩٤ جائزة الكِتاب للنقد الأدبى والثقافى من المؤتمر الأمريكى للدراسات الآيرلندية فى ١٩٩٥. كما قدَّمتْ **تيموسكو** ترجمات للأدب الآيرلندى المبكر إلى الإنجليزية. وهى الآن رئيسة جمعية الدراسات الكلتية فى أمريكا الشمالية، وتعيش فى نورثامپتون، ماساتشوسيتس، حيث تنخرط بنشاط فى العمل السياسى.

المترجم فى سطور

خليل كلفت كاتب ومترجم مصرى، كتب العديد من مقالات النقد الأدبى وقليلا جدا من القصص القصيرة فى النصف الثانى من الستينيات. وفى النصف الثانى من السبعينيات كتب (باسم قلم) العديد من المقالات والكتب فى مختلف مجالات السياسة المصرية والعربية والعالمية والمسألة الزراعية فى مصر ومسألة القومية العربية وغيرها. يعمل منذ بداية الثمانينيات فى مجال إعداد المعاجم اللغوية، والترجمة عن الإنجليزية والفرنسية، حيث ترجم العديد من الكتب فى مجالات الأدب والنقد الأدبى والسياسة والفكر، كما نشر العديد من المقالات والدراسات السياسية والثقافية واللغوية. ومن ترجماته فى مجال الأدب والنقد الأدبى رواية "دون كازمورو" و "دوستويفسكى: إعادة قراءة" و "الأسطورة والحداثة" و "بورخيس: كاتب على الحافة"، كما ترجم "مدرسة فرانكفورت: نشأتها ومغزاها -وجهة نظر ماركسية" و "الأساطير والميثولوجيات السياسية"، وشارك فى ترجمة "معجم الماركسية النقدى".

التصحيح اللغوى : غادة كمال
الإشراف الفنى : حسن كامل

من خلال دراسات حالة مكثفة لترجمة الأدب الأيرلندى المبكر إلى الإنجليزية، تقوم ماريا تيموسكو بفحص معمَّق لممارسات الترجمة فى أثناء النضال الأيرلندى في سبيل الاستقلال، وتوضّح الطُّرُق المتنوعة التي يربط بها المترجمون المقاومة ضد الاستعمار الكولونيالي البريطاني والاضطهاد الثقافي في ترجماتهم للتراث الأدبى القومى لأيرلندا. ويشكل هذا التحليل الرِّيادى للمسار الثقافى للمستعمرة الأولى لإنجلترا؛ إسهامًا رئيسيًا فى الدراسات ما بعد الكولونيالية، وإطارًا وثيق الصلة بمعظم الثقافات الناشئة عن الاستعمار الكولونيالى. وفى الوقت نفسه، تغدو دراسات الحالة الأيرلندية هذه الوسيلة الملائمة لمساءلة النظريات المعاصرة بشأن الترجمة. ومن خلال الحركة بين النظرية الأدبية وعلم اللغة، الفلسفة والدراسات الثقافية، الأنثروپولوچيا ونظرية الأنساق، تقدّم المؤلفة نموذجًا لمقاربة متكاملة لنظرية وممارسة الترجمة. كما تقوم المؤلفة بتفحُّص إنتاج عدد من كبار المترجمين الأدبيِّين يشمل أعمال شخصيات بارزة مثل ستانديش أوجريدى، و أوجوستا جريجورى، و توماس كينسيلا بالإضافة إلى عدد من كبار كتاب أيرلندا فى القرن العشرين منهم ييتس و چويس.

وكتاب الترجمة فى سياق ما بعد كولونيالى مفيد للغاية لكل المهتمِّين بنظرية وممارسة الترجمة، ودراسات ما بعد الكولونيالية، والأدب الأيرلندى خلال القرنين التاسع عشر والعشرين.